et féminisme

84- 4310 /

Art
et féminisme

Art
et féminisme

Musée d'art contemporain, Montréal
11 mars - 2 mai 1982

Ministère des Affaires culturelles,
Québec, 1982

L'exposition Art et féminisme *et le catalogue qui l'accompagne sont le résultat des efforts conjugués de plusieurs personnes.*

Nos remerciements s'adressent d'abord à Rose Marie Arbour, conservatrice invitée et coordonnatrice du projet, assistée de Christine Ross et Francine Farand; ensuite aux autrices qui ont analysé les réalisations des artistes et, enfin, à tout le personnel de l'atelier du Musée qui a facilité notre tâche.

Claude Gosselin
Conservateur
Responsable des expositions

Ce volume a été réalisé par la Direction des communications du ministère des Affaires culturelles:

Conception et coordination: Pierre Murgia
Révision linguistique: Yvan Lajoie
Couverture: André Latulippe
Phototypographie: Francine Morneau
Montage: Chantal Pelletier
Suivi technique et administratif: Louis Gauvin

ISBN 2-551-04565-7

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec
1er trimestre 1982

©Ministère des Affaires culturelles, 1982

Avant-propos

L'Art du XX^e siècle, peut-être plus qu'à toute autre époque, a traduit une conscience de l'être et de sa finalité. Nous avons vu le geste créateur rejeter certaines valeurs établies et dénoncer l'absurdité d'une culture assujettie à un matérialisme avide. L'esthétique contemporaine a contribué à transgresser les règles de l'art dans une recherche désespérée du sens que l'humanité a donné à ce langage.

L'interrogation de la femme contemporaine, dans le monde occidental, n'est pas dissociable de ce mouvement de pensée qui est issu d'une réaction quasi viscérale à la destruction de l'homme par l'homme, après la première guerre mondiale. Toutefois, cette réflexion s'associe chez la femme à une remise en cause de son sort dans notre civilisation et à la quête de son identité. Son art, de même que celui de l'homme, véhicule l'identité du sujet, mais l'utilisation qu'elle fait des signes esthétiques s'insère dans une volonté d'outrepasser une première codification.

Ainsi, le thème Art et féminisme, *choisi pour cette exposition, réunit deux notions que l'histoire de l'Art avait écartées de sa continuité. Il ne s'agit pas de deux notions incompatibles, comme certains pourraient le croire, mais plutôt d'une cause existentielle traduite dans un langage qui, au cours des siècles, s'est révélé par essence subversif et traducteur de liberté.*

La création de Judy Chicago, «The Dinner Party», présentée en même temps, témoigne aussi de ce désir de retracer, pour la femme, une iconologie que l'histoire a masquée à

notre perception et d'investir le symbole d'un sens féminin.

De même, les oeuvres de l'exposition Art et féminisme *ne montrent pas de pancartes ni de slogans dans un brouhaha contestataire; elles affirment plutôt une sensibilité dont nous cherchons encore les mots pour en définir le caractère.*

Louise Letocha
Directrice

Sommaire

1 Art et féminisme,
Rose Marie Arbour
15 À couleurs rompues,
Suzanne Lamy
27 Parler d'elles à partir d'elles-mêmes,
Diane Guay
43 Le moment de la prosopopée des femmes,
Suzanne Foisy
59 Performances, féminismes: éloge de la virgule et du pluriel,
Johanne Lamoureux
67 **Textes des exposantes et iconographie**
145 Remarques sur l'art féminin et l'art féministe,
Thérèse Saint-Gelais
155 Les femmes dans la nature ou l'immanence du contenu,
Nicole Dubreuil-Blondin
167 Du féminisme dans l'art en France,
Aline Dallier
179 **Notes biographiques**
207 **Oeuvres exposées**

Rose Marie Arbour

Art et féminisme

Rose Marie Arbour enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'université du Québec à Montréal; s'intéresse à la question de l'art des femmes depuis plusieurs années; enseigne et publie sur cette question.

Au Québec, le domaine des arts visuels ne porte pas les traces d'un mouvement des femmes, contrairement à d'autres domaines culturels et sociaux où un tel mouvement s'est manifesté. Alors qu'en littérature, en vidéo, en cinéma, se sont affirmées des préoccuations et des options qui sont liées au féminisme et que les autrices ont clairement défini leur condition de femmes sur le plan de leur pratique et de leur travail, il n'y a pas eu de telles clarifications dans le domaine des arts visuels. Dès lors, on peut s'interroger sur les fondements qui ont présidé à la mise en oeuvre d'une exposition ayant pour titre «Art et féminisme» et qui regroupe des artistes québécoises ou ayant travaillé au Québec depuis cinq ans.

Les Américaines ont créé, depuis 1970, de véritables mouvements et regroupements féministes dans le domaine de la production et de la diffusion artistique; des historiennes et critiques d'art se sont mises à la tâche et ont réhabilité, ou tout simplement écrit, l'histoire de l'art des femmes qu'elles tentent actuellement d'intégrer dans le corpus de l'histoire générale de l'art malgré de vives oppositions. Les critiques d'art féministes ont redéfini leur méthode d'analyse et leur conception de l'art et de sa fonction[1]: le rapport de l'oeuvre à l'artiste considéré en tant qu'être social et comme sujet est revalorisé et celui de l'oeuvre au public se fonde dorénavant sur une nécessité de communication qui ajoute une dimension critique à la fascination contemplative. Plus généralement, le Mouvement des femmes tend à redéfinir les rapports entre individu et société, en adoptant résolument le point de vue des femmes pour établir des fondements épistémologiques différents, en sciences humaines par exemple et dans diverses formes de travail créateur.

Déjà en ce début des années 80, les luttes menées par le Mouvement des femmes depuis 1970, en Europe et en Amérique du Nord, se font moins évidentes; la consolidation des acquis et le retour critique sur les actions et les positions prises au cours de cette décade, le besoin de théorisation, se posent et s'imposent. Dans le domaine de la production culturelle et artistique, il est important d'éclairer les directions prises jusqu'à présent par les féministes et d'aménager des champs d'intervention face à l'art et face à la question des femmes, qui soient à la fois plus adéquats et plus stimulants pour l'ensemble des femmes et des artistes. C'est dans cette optique que nous avons préparé cette exposition afin de mettre en évidence le rapport entre l'artiste, sa production et la société où elle vit et travaille.

Le rôle des femmes dans la réalité politique des sociétés «a rarement été rendu visible - on nous l'a d'ailleurs fait croire inexistant - car tout comme dans l'ordre de la vie privée, les femmes exécutent toujours un rôle qui n'entre pas dans la mémoire historique»[2]. Le système d'éducation en arts contribue à sanctionner et à perpétuer l'inadéquation des femmes dans les domaines professionnels. Il y a, au Québec comme au Canada, plus de la moitié des étudiants qui sont des femmes, dans les écoles d'art et les universités où l'on décerne des diplômes en arts visuels. Où sont donc toutes

ces artistes ou plutôt ces femmes qui devraient l'être? Parmi celles qui ne se laissent pas décourager par les difficultés de toutes sortes[3], quelles sont celles qui arrivent à exercer leur art selon les normes professionnelles?

Dans ce catalogue, les écrivaines ont utilisé chacune une terminologie qui leur est propre pour nommer un art dit «féministe». Dans ce texte-ci, l'expression art à discours féministe sera employée de préférence à celle d'«art féministe», entre autres parce que l'engagement des artistes face au féminisme n'est pas systématiquement présent ou explicite dans toutes leur production artistique, que cette exposition ne s'est pas réalisée à la suite d'un concours autour du thème «art et féminisme»; nous avons plutôt demandé à des artistes, dont certaines oeuvres déjà réalisées nous apparaissaient inclure des éléments à caractère féministe, de faire partie de cette exposition. Quelques-unes furent même surprises de constater que leurs oeuvres exprimaient aussi clairement des valeurs féministes; leur présence dans cette exposition témoigne du fait que c'est à partir du message féministe perçu dans leurs oeuvres, et non à partir de leur engagement en tant que féministe, que nous les avons regroupées. L'expression «art à discours féministe» indique qu'il s'agit de préoccupations communes à ces artistes face à leur condition de femmes dans leur production artistique plutôt qu'un consensus sur le plan formel et stylistique. Cette exposition veut être non pas le lieu où l'on établira les critères d'un art typiquement féministe (sur le plan formel) mais où l'on s'interrogera au sujet de nouveaux critères concernant l'efficacité de la communication de l'art.

Il y a, attachées à l'expression art à discours féministe, la même défiance et la même réprobation que l'on retrouve attachées à tout art qui actuellement se définit en fonction d'autres éléments que ceux qui lui sont référentiels: l'art abstrait est l'art de la modernité et donc l'art légitime par excellence; un art tel que l'art Pop est lui-même relié aux problématiques propres à l'art abstrait au XX^{e} siècle[4].

Le modernisme, défini par le formalisme à l'américaine, est un travail d'autocritique qui amène chaque art à définir sa propre spécificité. «Dans sa dialectique de l'histoire, en effet, l'approche formaliste neutralise le sujet artiste pour s'intéresser au seul enchaînement des oeuvres»[5]. Dans cette exposition, les références à des formes et à des figures tirées de la réalité extérieure sont un fait commun aux artistes. Ces figures et ces formes, certains processus de production aussi, sont le véhicule de ces éléments refoulés par le formalisme tels que l'émotion, le vécu et l'expérience personnelle, cela particulièrement chez ces artistes qui, sauf exception, ne se sentent pas vraiment incluses dans le champ artistique actuel sur le plan formel et sur le plan conceptuel.

L'art à discours féministe est un lieu de remise en question du rôle, de la fonction et de la nature de l'art, parce qu'il assume les contradictions et les luttes de la vie sociale à l'intérieur du champ artistique. Regardons les oeuvres assemblées dans cette exposition: avec une efficacité variée, elles établissent un lien, un rapport lisible entre l'imaginaire de l'artiste, les moyens qu'elle utilise (médiums, techniques, processus de production), le contexte où elle vit par sa condition de femme; pour les artistes de cette exposition, la communication ne s'oppose pas à l'expression et ces paramètres permettent d'amorcer une orientation différente de l'art. C'est là, je pense, qu'un art à discours féministe se redéfinit comme art de la communication par le rapport qu'il établit entre le personnel et le politique, entre l'art et la vie, entre l'artiste et le public.

Dans la société actuelle, le féminisme appelle un changement des conditions faites aux femmes, à tous les niveaux et dans tous les domaines. En arts visuels, au Québec, la présence des femmes dans le domaine de la diffusion artistique est évidente et importante: elles sont directrices de revues d'art, de galeries, de musées, de centres culturels. Elles sont nombreuses aussi dans le domaine de l'enseignement des arts visuels au niveau préuniversitaire[6]. Mais au niveau universitaire,

elles sont peu nombreuses relativement au nombre d'étudiantes qui s'y inscrivent et y reçoivent des diplômes[7]. En outre, si le pourcentage des étudiantes en arts est d'environ 60% et plus au niveau universitaire, on peut se demander comment il se fait qu'elles se retrouvent minoritaires (20%) parmi les artistes dont les oeuvres sont diffusées.

La question du féminisme se pose aux femmes-artistes de diverses façons. Certaines ont une attitude et un comportement qu'on peut qualifier de féministe en ce sens qu'elles luttent contre les stéréotypes, les inégalités, les préjugés qu'elles subissent en tant que femmes dans leur travail et dans leur vie quotidienne, mais on ne peut pas dire que cette position se traduise d'une façon évidente dans leurs productions mêmes. Il y a là une distinction à faire entre la production artistique et la vie personnelle de l'artiste en ce qui a trait à la question du féminisme.

Mais si des artistes produisent explicitement un art à discours féministe, ces oeuvres d'art, comme nous l'avons mentionné plus haut, ne se définissent nullement en fonction de constantes stylistiques, ni par l'adoption de sujets pré-déterminés. Au Québec, comment peut-on définir le rapport entre art et féminisme, étant donné qu'il n'y a pas eu - contrairement aux États-Unis - de mouvements, de regroupements, de manifestes ou d'expositions d'artistes féministes? Il y a eu ici comme ailleurs, quelques expositions consacrées à l'art des femmes[8] et à Montréal la galerie Powerhouse se consacre depuis près de dix ans à la diffusion de l'art des femmes à majorité anglophones; il n'y a pas eu là, néanmoins, de propositions claires concernant le rapport entre art et féminisme. Dans les diverses manifestations et expositions reliées aux fêtes du 8 mars depuis quelques années au Québec, on retrouve la volonté, chez de nombreuses artistes, de s'engager manifestement face à la situation des femmes[9].

Dans cette exposition, l'objectif a été d'arriver à une meilleure compréhension du processus créateur chez des artistes conscientes du statut social et des femmes et des artistes. Ces artistes ne font ni ne faisaient partie d'aucun mouvement fût-il artistique, de sorte qu'il n'y a pas trace chez elles d'un quelconque consensus artistique ou stylistique; cela pourrait expliquer en partie la multiplicité de points de vue et la polyvalence des moyens d'expression visuels et plastiques qu'elles utilisent. Dans le choix des oeuvres nous avons délaissé les normes d'une apparente rationalisation propre au traitement strict des questions formelles, pour considérer en même temps le cadre social et historique de l'art et son rapport à la réalité, le point d'ancrage de cette réalité étant ici la condition des artistes en tant que femmes. De plus, c'est volontairement que nous avons accueilli des oeuvres témoignant à différents degrés d'une conscience féministe. À titre exceptionnel, ces artistes ont travaillé ou travaillent en groupes et, là encore, les modalités de travail diffèrent profondément entre chacun de ces groupes[10].

Si nous avons réuni ces artistes, c'est qu'il y a des liens évidents entre leurs réalisations, sur le plan de l'iconographie (références au corps, références autobiographiques), des techniques (textures, matériaux, processus de réalisation liés aux modes de travail des femmes) et de la symbolique.

La pluralité des formes, des figures, des matériaux et des dispositions se pose ici contre l'univocité réductrice propre à la société technologique et autoritaire. Cette pluralité se traduit entre autres par la réintroduction, comme sujet de représentation, de la figure du corps féminin marqué par les attitudes, les codes et l'âge, par le réinvestissement des gestes anodins et inlassablement répétés au cours de l'existence des femmes dans le processus même de production artistique, sujets et processus qui ont à faire avec notre histoire intime et collective. C'est en définitive autour et en fonction du corps que les affinités se sont manifestement posées, corps aliéné et exploité par une culture et des intérêts qui ne vont assurément pas dans le sens de l'intérêt des femmes, corps qui s'identifie en nommant ses oppressions et ses éclatements, ses blessures et ses cicatrices aussi.

Depuis la deuxième moitié du XX[e] siècle, les femmes se sont de plus en plus manifestées dans le domaine des arts visuels et, actuellement, certaines artistes sont reconnues localement et internationalement. Comme dans la société en général, les femmes prennent des places et des lieux qu'elles n'occupaient pas auparavant dans le champ de l'art. Peut-on alors dire qu'il soit désormais superflu de parler de femmes-artistes ou d'art des femmes d'une façon séparée ou particulière, sous prétexte que l'égalité est acquise pour toutes et tous *sans distinction*? L'analyse du rapport des femmes aux pouvoirs permet de constater à quel point les revendications du Mouvement des femmes n'ont été que partiellement comblées; tant mieux pour ce qui a été acquis. Il ne s'agit pas actuellement de revendiquer des places qui peuvent dorénavant, dit-on, être occupées par les femmes, mais d'aller plus loin, par exemple en affirmant d'autres valeurs que celles propres à la hiérarchie qui règle les courants artistiques.

Assumer esthétiquement les valeurs et les différences attachées à son sexe est légitime, cela constitue une dimension qu'il est possible et justifiable d'intégrer dans le processus créateur. L'identité sexuelle est en grande partie issue de l'expérience réelle de l'individu dans son contexte social et culturel, et cette identité n'a pas à être occultée chez l'un ou l'autre sexe dès qu'il s'agit d'art. L'art à discours féministe est lié à l'expérience de l'artiste en tant que femme; il en exprime l'inconscient et peut traduire plastiquement des formes et des processus qui rendent compte de l'histoire personnelle du sujet artiste et de sa situation dans le tout social. Une grande partie de l'art des femmes témoigne de manières de faire, de manières de concevoir et de dires qui marquent non seulement la pratique artistique mais aussi la théorie. Ainsi la dichotomie traditionnelle entre instinct et raison, corps et esprit, pratique et théorie, y est remise en cause mais cela n'est pas exclusif aux femmes. Si cette opposition traditionnelle perdure sous différents camouflages, c'est qu'elle sous-tend entre autres la domination de l'homme sur la femme par le biais de l'opposition entre masculinité et féminité. Pourtant, ce qu'on pourrait qualifier de «féminité» dans un sens positif et prospectif, c'est-à-dire non réactionnaire, c'est la faculté de juger qui, étant un «arrangement formel, un «équilibre» subjectif de l'imaginer et du comprendre (...) met en jeu l'expérience concrète d'un principe universel d'harmonie entre l'imagination et l'entendement»[11]. C'est justement à partir de cette expérience concrète qui rassemble les femmes qu'un art à discours féministe peut définir ses contours.

Si le Mouvement des femmes affirme que la vie privée est politique, cela signifie que de plus en plus de femmes vont affirmer politiquement les valeurs et les activités qui sont reliées à la fécondité et à la reproduction, aux soins et à l'éducation, à l'amour, à la coopération. Généralement, les artistes féministes n'affirment pas les mêmes valeurs esthétiques que les artistes masculins; c'est une vision du monde différente qui les rapproche entre elles[12]. Nous connaissons les catégories discriminatoires qui départagent le champ artistique par le biais, entre autres, des différences stylistiques; elles peuvent aussi être basées sur des conceptions différentes du rapport entre création artistique et contexte social. Les artistes féministes questionnent ces catégories et affirment un lien entre l'art et la vie[13], soit sur le plan symbolique, soit sur le plan de la figuration de l'imaginaire, soit sur le plan des processus de production.

En 1980, on peut discerner deux pôles à partir desquels se posent et s'articulent les conceptions féministes en art: le politique et le spiritualisme. Les points extrêmes de ces pôles sont, pour le spiritualisme, le culte de la Déesse-Mère et l'existence d'une communauté spirituelle de femmes à partir de cette origine; pour le politique, les questions sociales abordées principalement d'un point de vue marxiste et qui appellent des changements sociaux révolutionnaires. Ces deux pôles peuvent sembler contradictoires; ils représentent plutôt le paradoxe du féminisme. D'un côté, il y a celles qui refont l'histoire des femmes sur le mode mythique, supposant l'existence d'un

âge d'or où les femmes auraient dirigé les sociétés de façon différente de celle des sociétés patriarcales; elles auraient été à la source de la plupart des inventions humaines, et ce jusqu'à l'avènement de la civilisation agraire où alors cette toute-puissance des femmes aurait été peu à peu sapée et détruite par la civilisation patriarcale montante. De l'autre côté, il y a celles qui voient dans la lutte des femmes une dimension secondaire de la lutte des classes, et la spécificité des revendications féminines apparaît comme ponctuelle et transitoire; elle disparaîtrait avec la résolution des contradictions et des inégalités sociales, économiques et politiques. Cet objectif d'amélioration de la condition humaine, par l'abolition des différences dues au sexe, aux classes, à l'âge et à la race, est un idéal et comme tel il a une valeur générale positive sur le plan de l'action. Néanmoins, en ce qui a trait à la condition des femmes, il s'est avéré sans effet particulier. Comme l'écrit Simone de Beauvoir, «Assurément la femme est comme l'homme un être humain: mais une telle affirmation est abstraite; le fait est que tout être humain concret est toujours singulièrement situé (...) Il est clair qu'aucune femme ne peut prétendre sans mauvaise foi se situer par-delà son sexe»[14]. Bref, c'est un regard de ces pôles que l'art à discours féministe trace ses figures, ses mouvements, ses espaces et ses propositions.

Depuis le XIX[e] siècle, la privatisation à l'intérieur de la cellule familiale de la femme en tant qu'épouse, mère et maîtresse de maison, est à la source de plusieurs organisations formelles et spatiales dans l'art des femmes; cette formalisation symbolique est liée non pas à une essence féminine ou à un inconscient qui la relierait à un âge d'or des femmes (hypothétiquement préhistorique) mais à une situation historique de la femme (le confinement), à un mode de vie et à un rôle social propres aux femmes occidentales depuis le XIX[e] siècle.

Que le thème du cercle de l'enclos, de l'abri, de la chambre, bref d'un espace intérieur clairement séparé de l'extérieur et complet en lui-même, revienne comme un leitmotiv dans l'art de nombreuses femmes, cela relève d'un vécu collectif (le confinement) qui fut commun aux femmes d'où la séparation entre leur vie domestique et la vie sociale. La vie domestique est le lieu et le mode d'organisation de l'existence de la majorité des femmes (épouses ou filles) et les valeurs idéologiques rattachées à la «féminité» sont définies par ce lien à la vie domestique. Cela fut plus particulièrement évident au Québec entre 1930 et 1960[15]. La famille a été jusque dans les années 60 au Québec le domaine des femmes sur qui reposait d'ailleurs la survie de la nation canadienne-française. Les valeurs affectives, culturelles et sociales qu'elles transmirent à travers la cellule familiale et les réseaux connexes qui en dérivaient, avaient une importance sociale et économique reconnue. D'autre part, lorsque les femmes occupèrent des rôles en dehors de la cellule familiale, ce fut dans des métiers qui leur étaient réservés et qui comportaient des similitudes claires avec les valeurs domestiques. Ces métiers furent ceux d'enseignante, d'infirmière, de ménagère, de secrétaire, bref des métiers et des travaux de service. Il n'y a donc rien d'étonnant à retrouver des traces, des indices, des symboles et des rituels qui dénotent et connotent des rôles et fonctions que les femmes ont assumés et qui d'ailleurs continuent à leur échoir malgré les réformes et les transformations qui se sont opérées face à la condition des femmes depuis 1960.

Par des références historiques et culturelles qui attestent de l'importance toujours vivace de tels antécédents, certaines femmes-artistes témoignent de la présence des traces et des marques que ces conditions de vie ont imprimées dans leur imaginaire, leurs comportements et leurs attitudes, les reprennent dans le processus de production artistique ou dans leur oeuvre même. Il ne s'agit pas ici d'un retour au folklore ou de «reprises» thématiques et formelles issues d'une quelconque nostalgie.

Dans la perspective de ce cadre historique et culturel de la famille, il est logique d'évoquer les relations homme-femme qui ont été déterminées par l'organisation de la cellule familiale. Les rapports homme-femme sont le lieu fondamental de réévaluation des rapports interpersonnels; on connaît actuellement une crise de la famille et une crise du couple. Ne dit-on pas que «la forme la plus courante de la solitude moderne est sans doute le couple avec ou sans enfant»?[16] Et la solitude des femmes et ses déchirements sont l'un des sujets importants traités par les artistes de cette exposition.

Si la plupart des femmes-artistes ont eu et ont à choisir entre avoir des enfants et avoir une pratique artistique continue, elles ne pensent pas que l'art remplace les enfants, mais elles constatent que les conditions matérielles et psychologiques qu'exige la procréation et l'éducation des enfants permettent difficilement d'avoir en même temps une pratique en art. L'intériorisation de cette réalité est d'autant plus importante que ce qui définit et a défini socialement et politiquement la femme est sa fécondité. La fécondité est synonyme de «féminité». Non seulement cette adéquation conditionne-t-elle la femme adulte, mais elle conditionne aussi son éducation. L'éducation des filles est basée en partie sur la prédominance du modèle traditionnel de la femme, ce qui les place devant le choix de se marier ou d'avoir une vie professionnelle (l'un excluant l'autre); ce qui définit d'une façon réductrice l'identité sexuelle à un rôle social dit «féminin», le seul rôle social permis dans la définition de la «féminité» se réduisant à celui d'épouse-mère, à celui de reine du foyer. Dans une analyse de la relation entre le Mouvement des femmes et l'État, Nicole Laurin-Frenette constatait que le contrôle social de la fécondité s'exerce directement sur les femmes et non plus sur le couple. C'est l'État qui gère la santé, la démographie, l'éducation et la culture. L'autrice souligne «(...) le transfert graduel aux femmes de la responsabilité de fait sinon de droit, en ce qui concerne les enfants: responsabilité de leur vie et surtout de leur insertion dans les réseaux institutionnels. L'État est le sommet du triangle familial basé sur la relation mère-enfant. Figure d'où le père est absent, actuellement ou de manière virtuelle»[17]. Le rôle de la femme est donc accru face à l'enfant mais elle est davantage isolée dans la cellule familiale, ce qui accentue les tensions entre le privé et le politique, le privé et le social. C'est ainsi qu'actuellement le choix à effectuer entre avoir des enfants et avoir une pratique artistique s'en trouve complexifié. Mais si, en 1980, la situation et le rôle de la femme à l'intérieur de la cellule familiale est toujours fondamental, il faut souligner que cette cellule n'est plus un lieu de production de biens comme dans la société patriarcale et artisanale, mais «un lieu privilégié de la production du sens, c'est-à-dire de la signification et du sentiment»[18]. Un art à discours féministe doit être replacé dans cette perspective pour être compris.

Il semble que la situation des femmes dans le domaine artistique reproduise les mêmes contradictions, les mêmes ambiguïtés que dans le domaine social: l'affirmation de l'égalité des femmes ou plutôt de leur non-différence en tant qu'artistes amène chez elles l'abandon d'un rôle uniquement centré sur la cellule familiale. C'est en fait dans une redéfinition de soi comme sujet et comme artiste que la femme-artiste doit s'engager. Chez elle, la différence deviendra subversive et source de changement en fonction des valeurs qu'elle affirmera.

Cette situation difficile, parce que conflictuelle, fait en sorte que plusieurs femmes-artistes hésitent à se définir en tant que femmes et en tant qu'artistes, en fonction même de l'absence de définition de ces rôles au sein de la société actuelle. Encore, ceci est peut-être l'une des explications de l'absence d'un mouvement des femmes, en particulier dans le domaine des arts visuels[19].

L'art à discours féministe est un lieu privilégié de significations et de sentiments liés à la vie personnelle et collective des femmes et si la fonction biologique de procréation ne définit plus exclusivement le rôle social des

femmes, cette fonction n'en a pas moins un effet sur la perception que les femmes ont d'elles-mêmes, ainsi que sur leur imaginaire et leur rapport au tout social.

S'il y a des caractéristiques dites «féminines» dans ces oeuvres, elles sont le résultat de conditions historiques et, par conséquent, elles sont éminemment variables. Il importe de ne pas enfermer dans des catégories les femmes de tous les temps, de tous les milieux et de toutes les classes sociales. C'est contre les stéréotypes qu'il faut lutter, ceux qui affligent les rapports femme-homme par exemple, ou encore celui de «l'éternel féminin». Le refus des déterminismes sexuels oriente en partie le sens de la production artistique de ces artistes, production qui porte les signes et les marques non pas d'une célébration de la «féminité» mais bien d'une distance critique par rapport au modèle traditionnel imposé aux femmes dont les critères ont été acceptés et intériorisés par la majorité des femmes de différentes origines et classes: la passivité, l'hétérosexualité, le narcissisme, le masochisme et la sentimentalité.

Ces oeuvres témoignent d'une distance critique par rapport à l'adoption de certaines caractéristiques moins traditionnelles, plus «modernes», de la femme dite «libérée», caractéristiques qui valorisent ce qui aurait fait supposément la force de l'homme jusqu'à maintenant: individualisme, autonomie, force, maîtrise, rationalité. Ces artistes ne proposent pas d'autres modèles mais présentent des figures qui dévoilent leur réalité de femme: figures dévoyées, déformées, inventées, projetées, annexées de significations jusque-là occultées. Il y a là un travail sur les formes, sur les signes et les symboles, sur les matériaux et les textures, sur les manières de faire, sur les espaces, qui est un travail de conscientisation opéré à partir de ou en dépit de ce qui s'est posé et se pose encore comme normatif pour elles.

Nos critères pour le choix des oeuvres destinées à cette exposition furent définis non pas d'un point de vue extérieur à la production des artistes - ce qui aurait été imposer à l'art une mission qui n'est pas nécessairement celle de chacune des artistes -, mais en fonction des liens que le travail artistique entretient avec le Mouvement des femmes. Ces critères sont:

a. *recherche de processus de production et de création, de symboles visuels, de modes de communication basés sur ou issus de l'expérience des femmes, témoignant de leur imaginaire, de leurs aspirations nouvelles face à la réalité dans ses dimensions spirituelles et politiques;*

b. *adoption du point de vue des femmes sur les femmes et élaboration de liens entre les femmes à travers le temps et l'espace, malgré les différences d'âge et de classe;*

c. *représentation et analyse des conditions passées et actuelles de la condition des femmes, présentation des changements ou des alternatives pour de nouveaux rapports (sur le plan individuel et sur le plan collectif).*

Si cette exposition présente un constat de manières féministes d'être, de faire et de créer actuellement au Québec, elle n'est certainement pas exhaustive et veut être plus qu'une description normative d'un certain art de femmes, un élément ouvert et dynamique d'un processus en devenir.

La polyvalence des médiums et des moyens utilisés sont en fonction même de la multiplicité des niveaux de questionnement qui les sous-tendent, en fonction de leur objectif d'expression (du sujet artiste) et de communication. De plus, les références à la vie personnelle de l'artiste, comme nous l'avons mentionné plus haut, mettent en cause l'opposition simpliste entre des termes tels que raison et instinct, esprit et corps, féminité et virilité. Cette bipolarité réductrice reflète l'opposition entre les sexes et repose sur une mutilation sexuelle et affective trop souvent exigée par la famille de ses propres membres, et cela au nom de la perpétuation d'un ordre dont ils ne sont que les instruments et d'une culture fondée sur cette même mutilation. Andrée Fortin, analysant cette opposition et cette dissociation entre «intelligence et sensibilité» dans un chapitre traitant de l'appropriation sociale de la logique, écrit: «Sans qu'il existe à proprement parler d'idéologie

ou de mode de connaissance dominée, il semble donc qu'on ne puisse pas parler d'unanimité dans la société, de représentation monolithique du réel. Dans la mesure où la société est divisée en classes dominantes et dominées, où les premières assimilent les secondes à un simple instrument de production, les dominants comme elles dominent la nature, ces variantes dans le rapport à la nature ne sauraient trop surprendre»[20].

Un des sujets particulièrement explorés dans les oeuvres de cette exposition est le rapport homme-femme. Quand on sait combien est important ce rapport en tant que modèle des relations de la femme au monde, il était inévitable qu'un art à discours féministe à la fois le symbolise et le représente, l'analyse et le critique.

Les artistes de cette exposition manifestent leur opposition à l'aliénation personnelle et collective des femmes, de diverses manières et à différents niveaux: certaines pratiquent un art dans lequel elles dénoncent le système patriarcal qui opprime toute l'humanité (Francine Larivée, Élise Bernatchez). Des matériaux et des formes propres aux arts décoratifs sont réutilisés et transformés en des combinaisons visuelles et pour des objets (banderoles, étendards) qui ont une fonction de ralliement (Lise Nantel et Marie Décary). D'aucunes s'en prennent aux comportements absurdes, effets et non causes de l'aliénation des femmes (Joyan Saunders, Louisette Gauthier-Mitchell, Andrée Brochu, Raymonde Lamothe, Madeleine Leduc, Ginette Loranger, Mira Falardeau), en soulignant les marques d'oppression pour en critiquer les causes et non les individus qui en sont porteuses (Marion Wagschal, Josette Trépanier, Michèle Cournoyer, Lise-Hélène Larin, Élise Bernatchez, Nicole Morisset); c'est alors qu'une dimension politique est en jeu, par la dénonciation du pouvoir oppresseur même. Il y a aussi une réappropriation et une revalorisation consciente des techniques, des rythmes de travail propres aux femmes dont le caractère positif a été annihilé par l'exploitation d'une main-d'oeuvre féminine à bon marché, comme c'est le cas pour les ouvrières du textile: patience et répétition sont revalorisées et réaffirmées dans leur dimension créatrice et conceptuellement positive (Josette Trépanier, Michèle Héon, Lise Landry, Lise Nantel, Marie Décary, Freda Guttman-Bain). L'histoire des femmes est mise à jour, histoire qui s'enracine dans des expériences à la fois individuelles et collectives; des «journaux intimes», des figures narratives relatent les rapports des femmes avec le temps et les transformations qui en marquent le corps et les attitudes (Hélène Roy, Doreen Lindsay). Les productions des femmes photographes constituent une analyse de l'aliénation et de la réification de la femme dans les activités de sa vie quotidienne (Clara Gutsche, Joyan Saunders); une évaluation des liens positifs existant entre les femmes (Sheila Greenberg, Judith Crawley, Louise Abbott); une analyse comparative des stéréotypes dans l'éducation des filles et des garçons (Anne de Guise); une vision de nouvelles façons d'être et d'agir (le collectif de Plessisgraphe); un constat des états où sont placés quotidiennement femmes et enfants (France Renaud); le geste répété d'une ménagère se mue en réflexion sur le temps et la couleur (Sorel Cohen). Les courtes bandes dessinées et les dessins humoristiques figent les clichés et les stéréotypes, les attitudes et les comportements aliénés propres aux femmes et, ainsi, en font ressortir l'absurdité et le tragique. Enfin, entre le reportage objectif et l'engagement militant, les photographies de Louise de Grosbois affirment une vision positive et dynamique qui touche au coeur de la «question» des femmes: changement dans les rapports du couple, avortement, garderie, salaire égal... Sur le plan esthétique, la polyvalence des matériaux, des formes, des figures, des expressions ne permet pas de cerner ces réalisations par catégories strictement formelles mais plutôt par catégories de signification. Dans cette exposition les femmes-artistes ne partagent pas de consensus esthétique. À la périphérie et souvent en dehors de l'espace des courants artistiques, elles parlent et produisent d'abord pour elles, à partir d'elles, mais en tenant compte de la «langue» dont elles se

servent, des règles de leur(s) médium(s), sans pour autant en faire le centre de leur travail artistique.

La prétention de dépasser les contradictions entre les classes, les sexes, les races, les religions, a été propre à l'art moderne depuis le XIX[e] siècle, car il n'est plus commandé et entériné directement par les classes dominantes, avec qui et pour qui il avait affirmé des valeurs similaires et souvent identiques, sans que cela le dévalorise esthétiquement et socialement. La position idéaliste qui consiste à mettre l'art au-dessus de toute contradiction est propre à l'art contemporain, malgré qu'il y ait eu de nombreuses exceptions depuis le début du siècle.

Les artistes qui exposent ici sont conscientes de l'homologation de leur personne, de leur corps, de leur identité et de ce qu'elles produisent, fût-ce de l'art. Cette différence politique de leur personne modifie leur attitude face à l'art et à sa fonction. En dépit de la multiplicité des styles, nous sommes ainsi devant des oeuvres qui se rejoignent par les références à la vie quotidienne, par des manières de faire, par des conceptions de la création artistique intimement liées aux conditions de vie sociale et politique de leur autrices. Ce serait desservir les femmes-artistes que de les diviser en mouvements et en groupes dont les caractéristiques stylistiques et formelles constitueraient les seuls critères. La problématique centrale de la créativité quelles que soient les formes qu'elle adopte, délaissant la recherche de marques toujours nouvelles qui apparaissent comme des solutions aux problèmes culturels de l'heure, mais qui ne sont en réalité qu'une incapacité à composer avec des nécessités d'expression et de communication toujours présentes.

Cette diversité des styles est significative de l'isolement et d'un mode de travail privé des femmes qui est, d'ailleurs, celui des artistes en général; elle est aussi le signe d'une dévalorisation, d'un rejet par les femmes-artistes du système hiérarchique en art, c'est-à-dire du concept de courant dominant qui exclut toute autre forme légitime ou authentique d'art; c'est aussi le rejet de la supériorité de l'art abstrait sur l'art représentatif, de la séparation entre art et artisanat, de la séparation entre les genres, entre les médiums et entre les disciplines.

Les connotations d'ordre «féminin», culturel ou social, qui ont fourni des indices dans le repérage des oeuvres, se réfèrent toutes au corps, directement ou indirectement: figures de corps, gestes, dispositions et comportements, vêtements et tissus, toucher et textures, techniques de recouvrement du corps. Ces connotations ont dirigé et dirigent jusqu'à un certain point la lecture des oeuvres justement parce que les réalités auxquelles elles se réfèrent ne sont pas là à titre formel seulement mais constituent, sur le plan du contenu, un dispositif essentiel du processus créateur chez les artistes de cette exposition. L'expression travaille avec et à partir d'elles. Les références au corps, au vécu intime et collectif et aux objets qui le marquent, sont dorénavant affirmées comme valeurs esthétiques significatives et non pas seulement comme valeurs à caractère sociologique.

Une définition stylistique et seulement métaphorique d'un art à discours féministe serait contradictoire et inadéquate, théoriquement et pratiquement. Une oeuvre d'art n'est ni féminine ni masculine; c'est dans l'articulation de l'idée et de la forme que le contenu exprimera des valeurs dites féminines ou féministes. Aussi, la question de savoir «ce qu'est exactement l'art féministe» a pour effet de mettre au second plan les objectifs poursuivis par les artistes, objectif de conscientisation des femmes par l'art et d'expression de leur expérience créatrice. Il y a néanmoins des récurrences sur le plan des formes, des matériaux, des techniques et des symboles visuels utilisés par les artistes de cette exposition: l'emmaillotage, le tressage, la répétition, les sujets autobiographiques; ils ne définissent pas en soi les éléments d'un art à discours féministe, mais ils constituent une base référentielle et comportent un pouvoir de communication favorable. Nous ne retrouvons pas, dans cette exposition, une esthétique féministe due à une rhétorique visuelle mise au service d'une rhétorique politique (un féminisme «politiquement juste»), mais plutôt l'apparition d'un consensus de fait, par

l'utilisation en art de différents systèmes de signes, d'éléments visuels, symboliques et techniques, puisés, sans qu'aucune «consultation» ne fut nécessaire, au sein de l'expérience des femmes qui leur (nous) est commune à toutes.

Alors que la conscience face à leur condition se précise, un nombre croissant de femmes intègrent des références précis aux éléments plastiques et visuels qu'elles utilisent; elles mettent à jour non seulement des reflets et des métaphores de leur condition de vie, mais aussi des figures qui, dans leur structure même, expriment leur histoire personnelle et collective.

En effet, il faut noter ici la généralisation du travail de décryptage, sur les plans artistiques et anthropologiques, des matériaux, des techniques, des formes et des processus de production; le référent n'est pas une figure étrangère greffée artificiellement sur les matériaux, sur les médiums, mais en les utilisant il y a eu une intégration et une reconnaissance de leur signification historique, ce qui contribue à concrétiser le non-dit en dehors du langage verbal. Les artistes de cette exposition se sont donc appropriés et ont revalorisé des sujets et des techniques reliés au contexte de leur vie personnelle et collective; elles mettent en jeu des éléments de leur sexualité et questionnent les politiques sexuelles; elles subvertissent des stéréotypes et, ainsi, donnent une multiplicité de formes à l'expérience commune qui leur est propre en tant que femmes.

L'iconographie constitue donc, dans les oeuvres de cette exposition, un élément majeur: les artistes ont toutes et sans exception retenu un sujet ou des éléments référentiels. Le Mouvement des femmes depuis plus de dix ans a contribué à marquer, changer, modifier profondément la vie et la mentalité des femmes. Dans cette perspective, il serait plausible de penser que l'ampleur même de ces changements rend les artistes de cette exposition réticentes à éliminer de leur art ce qui y fait référence. En fait, le mot d'ordre même du Mouvement des femmes, «le personnel est politique» affirmait dès le début des années 70, le refus de séparer la vie personnelle de l'image publique ou des luttes menées dans la société par les femmes. Ainsi en est-il du lien entre l'art et la représentation ici. Nous nous trouvons par conséquent devant une conception de l'art et du processus créateur qui entre en conflit avec une attitude formaliste en art, décrite en 1939 par le critique d'art américain Clement Greenberg: «En détournant son attention du sujet relié au vécu commun, le poète ou l'artiste la tourne vers le médium de sa propre pratique»[21]. Cette expérience commune aux femmes est le lieu privilégié de la communication entre le public et les artistes, par le biais des oeuvres où elles se retrouvent de plus comme «sujet» référentiel. S'il y a une transformation du langage par les femmes, ce sera en même temps une transformation du «quoi dire» et du «comment dire». Fernande Saint-Martin dans un des textes de présentation de l'exposition *Art-Femme* préparée par la galerie Powerhouse, dont une partie fut exposée au Musée d'art contemporain en 1975, arguait que «(...) depuis près de cinquante ans, ce désir de contester et de rejeter dans ses bases mêmes et dans toutes ses manifestations, la culture «masculine» a été étonnamment réalisé par les hommes eux-mêmes». Une telle affirmation ne tient pas compte du fait que le désir de contestation des femmes n'a pas nécessairement les mêmes origines que celui des hommes, que les voies qu'il emprunte ne sont pas nécessairement les mêmes chez les femmes et que les conditions de sa réalisation peuvent également être fort différentes. C'est ainsi que dans le débat sur l'abstraction en art, Linda Nochlin soulignait que c'est certainement à cause de sa formation en arts décoratifs qu'une artiste telle que Sophie Taueber-Arp fut l'une des premières à penser l'abstraction comme point naturel de départ de sa production artistique plutôt que comme l'aboutissement d'un long processus d'évolution à partir de la représentation[22].

S'il est juste de situer un mouvement des femmes en arts visuels dans le cadre plus large de contestation de la culture au XX^{e} siècle, il est essentiel de préciser que c'était contre la culture académique que les artistes se sont opposés et non contre la *masculinité* de la culture. Cette distinction est fondamentale d'au-

tant qu'elle implique que la culture (traditionnelle ou actuelle) ne constitue pas un bloc monolithique et homogène, mais qu'elle est traversée comme le tout social, de conflits et de contradictions, de différences et d'oppositions propres entre autres à la lutte entre les sexes.

Les femmes réunies ici s'investissent comme sujet de leur art à travers leur condition de femme et, ce faisant, contestent l'art pour l'art. S'il y a une dichotomie propre à une «culture masculine», c'est bien celle qui est établie entre la vie professionnelle et la vie privée, entre ce qui se passe dans l'atelier et ce qui se passe à la maison. Ce rapport organique entre le «projet créateur» de l'artiste, son contexte et son «lieu» de réalisation (physique, idéologique et psychologique) n'est certes pas exclusif aux femmes mais il est propre aux artistes qui attribuent une fonction critique, sur les plans esthétique et social, à leur art.

Finalement, on pourrait souligner comme une contradiction le fait qu'une telle exposition, impliquant une remise en question de l'art et de la situation actuelle des femmes dans la société, soit située dans un musée d'État. Il faut dire que cette localisation n'implique pas pour autant son institutionnalisation, mais elle est la conséquence de la logique du système actuel dans lequel l'État a pour fonction principale de constater et de résoudre les conflits et les tensions entre les individus et les groupes, entre les classes et entre les sexes. L'art qui entretient un rapport avec le féminisme, en tant qu'il assume une fonction de conscientisation, ne peut pas se retirer des réseaux de diffusion artistique en place. Mais il convient de ne pas prendre cette disponibilité d'une institution d'État comme le signe d'une réponse positive et adéquate de l'État à ce que les femmes-artistes demandent soit face à l'art, soit face aux femmes; ce serait croire que l'État endosse les objectifs du Mouvement des femmes, ce qu'il ne fait pas malgré des réformes et des législations qui ne font que maintenir, à l'intérieur du cadre social actuel, le dynamisme des femmes.

Cette exposition veut être un lieu d'analyse et d'exploration de la créativité chez les femmes; c'est dans la pratique artistique que s'investissent le conscient et l'inconscient de l'artiste, lesquels sont médiatisés par des signes et des symboles, des matériaux et des supports, des figures et des dispositions que le travail artistique déconstruit afin de les réouvrir chaque fois pour concrétiser et dévoiler la réalité.

À vous maintenant de vous y perdre ou de vous y retrouver.

Je tiens à remercier Suzanne Lemerise, Francine Couture et particulièrement Robert Gélinas pour avoir lu et critiqué ce texte avant sa version finale.

NOTES

1. Lire les articles parus sous le titre «Women's Art. A Series of Four Articles» dans *Art Criticism*, vol. 1, n° 2, 1979, State University of New York.
2. Brossard, Nicole, «Notes et fragments d'urgence», dans *Femmes et politique*, Éd. du Jour, Montréal 1981, p. 15.
3. La majorité des femmes artistes mettent en opposition le fait d'avoir des enfants et celui d'être artiste. Cela ne relève pas d'une explication biologique (création artistique contre procréation) mais bien de contraintes financières...
4. Dubreuil-Blondin, Nicole, *La fonction critique dans le Pop Art américain*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1980.
5. Dubreuil-Blondin, Nicole, «La situation de l'art des femmes», dans *Galerie Jolliet*, bulletin n° 5, mars 1981, p. 2.
6. Elles constituent un peu plus de 50% du corps professoral.
7. À l'automne 77, en arts, 34% du corps professoral est féminin alors que 61% des étudiants sont des femmes (au 1er cycle), et les femmes représentent 65,1% des diplômés du 1er cycle (*Mémoire sur la situation des femmes à l'université du Québec à Montréal*, présenté par le Groupe interdisciplinaire pour l'enseignement et la recherche sur la condition des femmes à l'université du Québec à Montréal) (1977).
8. Les principales expositions consacrées à l'art des femmes au Québec depuis dix ans - à part les manifestations du 8 mars - sont: l'exposition ART-FEMME en 1975, organisée par la galerie Powerhouse, le centre Saidye-Bronfman, le Musée d'art contemporain et le YWCA et présentée dans les trois premiers lieux. ART-FEMME comprenait environ 150 oeuvres par 94 artistes; elle fut la première exposition importante de femmes au Canada. L'exposition «En passage», présentée dans le cadre des événements d'ACTIONS 79 à la galerie Média à Montréal, regroupait huit femmes-artistes.
9. Marie Décary et Lise Nantel sont exemplaires à cet égard, et ce depuis de nombreuses années et dans divers types de manifestations à caractère sociologique et culturel.
10. Nous pensons au collectif Plessisgraphe en photographie, au travail en tandem de Marie Décary et Lise Nantel, au travail du groupe d'artistes de GRASAM qui ont travaillé sous la direction de Francine Larivée à *La Chambre nuptiale*.
11. De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, 1980, p. 144, vol. 1, coll. 10-18.
12. On peut établir une similarité frappante entre les constatations d'Angela Miles sur les féministes radicales et celles qu'on peut faire sur les artistes féministes affirmées: «What I found (...) was that integrative feminists (whom I found among all types of feminists - socialist, marxist, radical, lesbian, reform) were not just questioning how men defined women. They were questioning how men defined humanity. (...) But they added to this insistence that the values and concerns of the long subordinated women's realm of reproduction be generalized to the whole of society». In *Fuse*, «Toward an integrative feminism», May/June 1981, p. 160.
13. Relire Borduas.
14. De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe*, Gallimard, 1949, p. 13, vol. 1, coll. Idées.
15. Laurin-Frenette, Nicole, «Féminisme et anarchisme», dans *Femmes et politique*, p. 160.
16. Ibid., p. 178.
17. Ibid., p. 177.
18. «... Le privé s'estompe en tant que cadre de la nécessité matérielle: subsistance, procréation, santé, sécurité. Il est recréé en tant que cadre de la gratuité et de la spontanéité: identité, affirmation et épanouissement du moi dans l'échange inter-personnel. La famille correspond à ce pôle du champ de production du sens. Elle organise, dans les formes de la subjectivité, ce niveau de l'échange associé à la dimension privée des rapports sociaux». Ibid, p. 175-176.
19. Simone de Beauvoir écrit: «C'est qu'elles n'ont pas les moyens concrets de se rassembler en une unité qui se poserait en s'opposant. Elles n'ont pas de passé, d'histoire, de religion qui leur soit propre; et elles n'ont pas comme les prolétai es une solidarité de travail et d'intérêts(...)», *op. cit.*, p. 20.
20. Elle écrit plus loin: «Pour le moment (...) on peut simplement remarquer qu'à la fois les écologistes, les contre-culturels, les auto-gestionnaires, les féministes, et en général tous ceux qui essaient d'établir un nouveau rapport à la nature, retournent aux savoirs et aux traditions populaires pour les réinterpréter et les intégrer à la science «ordinaire», rationaliste, pour en tirer une synthèse originale». *Mode de connaissance et organisation sociale*, Les Cahiers du CIDAR, Université de Montréal, Département de sociologie, 1981, p. 309.
21. Citation de Clement Greenberg par Kay Larson, «For the First Time Women are leading not following», in *Art News*, October 1980.
22. Nochlin, Linda, «Women and the Decorative Arts», in *Heresies*, Winter 1978, p. 43. Traduction de l'autrice.

Suzanne Lamy

À couleurs rompues

Suzanne Lamy enseigne au CEGEP du Vieux-Montréal; elle est critique et autrice d'un essai, *d'elles*, et de nombreux articles sur l'écriture au féminin.

Dialogue imaginaire entre celui qui voudrait comprendre et celle qui se veut disponible à elle-même, aux autres femmes.

> *«L'important, pour les femmes, n'est pas d'avoir une voix forte (...), mais d'avoir une voix juste. Une voix qui accepte la subtilité.»*
>
> Roland Barthes[1].

> *«C'est une énergie à venir, blanche, neutre. C'est peut-être celle-là qui habite les femmes depuis une dizaine d'années, partout dans le monde. Parce que, quoi qu'on fasse, l'avenir, il est féminin. On ne pourra pas l'éviter».*
>
> Marguerite Duras[2].

LUI

En toute logique, qu'on ait accolé ces deux mots, art et féminisme, vraiment, on comprend mal: l'art ne renvoie-t-il pas à l'esthétique et le féminisme au politique?

ARIANE

Sûrement, et puis il est si rassurant de se dire que l'art n'a d'autres fins que lui-même, et du même coup de lui opposer le féminisme comme prise de conscience des femmes, mouvement de revendication visant à la transformation sociale.

LUI

Un art aussi engagé ne peut être que suspect. Que gagne l'art à être asservi à une cause, à relever de théories antérieures? Les bonheurs du réalisme socialiste, on les connaît!

ARIANE

Vous réagissez comme s'il était impossible d'être à la fois artiste et féministe, comme si tout art n'était pas engagé, comme si le prétendu non-engagement de certaines options artistiques - abstraction lyrique, Pop Art - n'avaient pas constitué des formes d'engagement. Est-ce que l'automatisme n'était pas en réaction contre la figuration, contre l'académisme en peinture, mais aussi contre la sclérose de la société québécoise?

LUI

L'automatisme était d'abord un mouvement artistique. Je reconnais volontiers les répercussions culturelles de *Refus global*. Mais ici, c'est exactement le contraire. Hors du féminisme, point de salut. Pas de place dans l'exposition.

ARIANE

Disons que les vecteurs sont inversés. Ce sont les conditions qui leur sont faites, l'écoute d'elles-mêmes, leur réflexion qui ont amené les femmes à infiltrer les différents

domaines du savoir et des activités humaines. L'un après l'autre, tous les champs sont investis: la littérature, le cinéma, l'ethnologie, la psychologie... La force du féminisme, c'est qu'il s'immisce partout. En cette fin de siècle, face à ce monde aplati quand il n'est pas sinistre, c'est sans doute ce qui se passe de plus vigoureux, de plus intéressant, non?

LUI

Hum... alors, vous pensez qu'un art féministe existe au Québec?

ARIANE

Comment le savoir avant d'avoir visité l'exposition? Voir d'abord. Ensuite philosopher.

LUI

Ce sera difficile en face de réalisations relevant de disciplines si différentes: peinture, photographie, environnements, performances, vidéos.

ARIANE

Les confrontations, les juxtapositions audacieuses sont à l'ordre du jour. Au spectateur de réagir, d'en finir avec la consommation passive.

LUI

Justement, dans cette exposition, il y a peu de place pour l'interprétation. La clé est donnée d'avance. Le féminisme est le chapiteau qui couronne le tour.

ARIANE

Oui, une clé est donnée. Pas toutes les clés. Si les réalisations n'étaient que féministes, elles ne seraient sûrement pas dans cette exposition. Je vous rappelle les critères retenus: la sélection est fondée *non* sur les rapports individuels avec la Foi féministe, mais sur un féminin manifeste dans la *matérialité* de l'oeuvre: dans la technique, le geste, la symbolique, la fiction... Critères qui concernent la structure interne des oeuvres. Et qui dit art, dit pluralité, en principe propositions infinies.

De toute façon, personne n'aborde une exposition, un livre, un film sans sa petite philosophie plus ou moins confuse ou des plus sophistiquée, toujours là, quoi qu'on en dise. Dans cette exposition, le parti-pris est clair, avoué. Non dénué de courage d'ailleurs. S'avouer féministe suppose un certain accord avec soi, quand, dans le climat social, l'engagement est passé de mode, que chacun s'affaire et s'attendrit sur son petit moi bichonné de toutes les soies possibles.

LUI

Précisément, n'y a-t-il pas danger à ce qu'une exposition pareille encourage un art de commande, soumis à l'idéologie du féminisme au détriment du moi créateur?

ARIANE

Que sait-on au juste de ce fameux moi créateur? Pour s'affirmer, un sujet devrait-il se présenter unifié, dressé sur ses ergots, superbement érigé dans son monolithisme? Position intenable à l'heure actuelle. Surtout pour les femmes. D'être au service de certaines causes n'a pas empêché Courbet, Zola, Brecht d'être de grands artistes. Peut-être faites-vous un procès d'intention en invoquant le féminisme comme un a priori dans le travail de ces artistes. On ne peut écarter ni la vacance ni l'irrepérable du sujet, pas davantage la possibilité que le féminisme se soit révélé seulement dans la lecture de l'oeuvre, dans une sorte d'après-coup. Si le peintre ou l'écrivain savaient exactement ce qu'ils ont à faire, ce ne serait pas la peine qu'ils le fassent. Là est le défi, l'éréthisme dans le moment même de la création. Qu'il y ait risque de promouvoir des productions à thèse, mineures, c'est possible.

LUI

Il semble qu'on ait un peu forcé les choses. Un mouvement qui veut être aussi large, aussi universel que le féminisme - à la limite, les féministes radicales voudraient que toutes les femmes entrent dans leurs rangs - me semble mal venu d'avoir partie liée avec un musée, institution élitiste s'il en est!

ARIANE

D'accord: le musée est un chaînon important dans le circuit des pouvoirs. Il sélectionne, octroie la reconnaissance et les honneurs. Mais il y a belle lurette qu'il a élargi ses horizons. Après les naïfs, les photographes, les designers, la bande dessinée, l'art des fous... il accueille l'art féministe. En queue de liste, remarquez. Pourquoi les femmes se tiendraient-elles en dehors des musées, se replieraient-elles dans la marge? Les codes sociaux sont là. À elles de jouer avec eux... pour mieux les déjouer.

LUI

Vous parlez comme si les femmes avaient été exclues des musées...

ARIANE

Exclues, pas exactement. Ce sont elles les gloires des plus hautes cimaises. Sans leurs corps suaves, sans leurs visages dorés et leurs seins de neige, que seraient les musées? Sans leurs chairs voluptueuses et leur mollesse appétissante, leur gouaille, leurs déformations monstrueuses signées Rubens, Maillol, Renoir, Toulouse-Lautrec. Dubuffet, de Kooning... les musées seraient d'une tristesse infinie. Qu'y verrait-on? Des champs de bataille, des christs affligeants, des notables patibulaires et des quinquagénaires rubiconds?

LUI

Vous frisez la mauvaise foi. Et «*Les Joueurs de cartes*», «*Les Tournesols*»...

ARIANE

Sans femmes, pas de «*Printemps*» ni d'«*Olympia*», pas de «*Baigneuses*» ni de «*Danseuses*». Pas même de «*Repasseuses*»...

LUI

Il ne s'agit pas de refaire l'histoire de l'art. Je pensais aux femmes peintres, à Berthe Moriot, Sonia Delaunay, Vieira da Silva, aux sculptrices Germaine Richier, Marta Pan, ici à Marcelle Ferron, Rita Letendre, Françoise Sullivan, Francine Simonin, Louise Robert, Lucie Laporte...

ARIANE

Avouez que vous faites un effort de mémoire. Leurs noms ne déboulent pas aussi vite que les noms d'hommes.

LUI

Non, évidemment. C'est une question d'époque. Mais les circonstances ont changé. Aujourd'hui la femme est aussi libre que l'homme, jouit des mêmes possibilités d'être créatrice.

ARIANE

En êtes-vous si sûr? Les Blancs ont longtemps parlé pour les Noirs, les patrons pour les employés, les juges pour les condamnés. Laissez parler les femmes.

LUI

Mais depuis dix ans, c'est une avalanche d'écrits.

ARIANE

Les entend-on pour autant, «entendre» au sens premier de «tendre son attention vers»?

LUI

Tout de même! Beaucoup d'hommes sont sympathiques aux demandes des femmes -bien sûr, ils se comprennent encore bien mal entre eux -, mais les femmes sont là, très nombreuses dans cette exposition.

ARIANE

À quel prix? La création agit peut-être comme un palliatif de l'aliénation, dans une fonction de substitution. Et encore faut-il que certaines conditions soient remplies pour qu'il y ait accès à la création. Le propre de l'aliéné, c'est qu'il ne sait pas qu'il est aliéné. Quand il le sait, il est souvent trop tard pour transformer la situation. C'est le drame de bien des femmes.

LUI

Je me demande dans quelle mesure cette exposition est représentative de l'art des femmes? N'y a-t-il pas des femmes qui auraient pu être dans cette exposition et qui n'y sont pas?

ARIANE

Vous parlez de la peur des étiquettes? Elle existe et elle a sûrement joué auprès de certaines femmes qui préfèrent croire que l'art est au-dessus des contingences sociales, culturelles. C'est plus reposant pour l'esprit et pour les rapports quotidiens, avec l'homme ou la femme de sa vie par exemple, d'ignorer les rapports dialectiques entre son activité propre et le monde en général.

LUI

Est-ce que ces femmes n'auraient pas été rebutées par un cadre qui les enserre comme dans un étau, un ghetto?

ARIANE

Je dirais plutôt: quel dommage qu'elles n'aient pas senti ce qu'il y a de positif dans cette assurance toute nouvelle des femmes, dans ce désir de faire corps. Comparée à d'autres expositions présentées comme «Art des femmes», cette exposition-ci a une autre ambition.

LUI

À la limite cette exposition pourrait passer pour, le mot est peut-être un peu fort, mais disons-le, une supercherie. Autrement dit les féministes s'emploient peut-être davantage à *dire* ce qu'elles sont et ce qu'elles font plutôt qu'à *faire* et à *être*. Vous n'ignorez pas que pour bien des hommes, et même des femmes, le féminisme est senti comme une plaie.

ARIANE

Une plaie! En effet, c'est bien gênant, une plaie. C'est le mal mis à nu. Et cette plaie, les féministes l'exhibent, la grattent.

LUI

D'ailleurs pourquoi avoir opté pour le dialogue plutôt que pour un texte suivi, qui forme un ensemble?

ARIANE

D'abord, pour jouer la carte du réalisme. Écoutez-vous ici même et vous percevrez votre agacement, votre agressivité, alors que dans le jeu social des interviews retransmises par les médias, l'homme en général fait preuve - en ce qui a trait aux questions féministes - d'une ouverture d'esprit, d'une délicatesse qui sont sans doute le fait d'êtres d'exception ou de moments très privilégiés, ceux qui durent le temps de l'interview. Et puis, dans le dialogue, les parties communiquent, peuvent devenir très proches l'une de l'autre, et cela sans qu'il y ait pour autant occultation des écarts et des différences. L'absence d'unité est bien effet de la situation, redoublement du vécu.

LUI

Je vois. En effet dans ce titre, on ne peut pas s'empêcher de sentir de la provocation.

ARIANE

Peut-être y en a-t-il quelque grain. Ce n'est pas en maniant leur dé à coudre et leurs chaudrons que les femmes ont obtenu quelques changements dans les comportements et les législations.

LUI

Votre voix se fait passionnée.

ARIANE

Sûrement, par contagion. Il y a tellement d'émotion chez certaines femmes, tellement d'inhibitions, de dénégation chez d'autres, de mesquinerie entre elles, comme chez tous les colonisés, qu'il est difficile de rester au point mort. En période d'urgence, la neutralité est mal supportée. Elle passe aisément pour de la lâcheté, alors autant montrer où l'on broute et où l'on campe. Dans cette entente entre les artistes, la directrice du musée, les critiques d'art qui collaborent à cette exposition, dans cette alliance entre la pratique et la théorie, je trouve quelque chose de très beau.

LUI

Cette entente, comme vous dites, a un petit air de collusion.

ARIANE

Peut-être du fait qu'il y a déplacement consenti du sujet et de l'objet; l'objet provoque intensément et le sujet vacille dans l'objet qui l'innerve. Le clivage entre les théoriciennes et les créatrices s'estompe; toutes savent que la réflexion critique est essentielle, qu'elle peut s'allier à un certain hédonisme, que la réflexion, fût-ce dans un miroir, est indispensable à qui veut voir vers où il ou elle va. Ces femmes savent qu'elles dérangent, que les réactions risquent d'être désagréables, violentes mêmes. En désignant clairement le lieu d'où elles créent, écrivent, elles obligent ceux et celles qui vont commenter leurs choix, leurs oeuvres, leurs écrits à en faire autant, pour peu qu'il y ait désir de ne pas perdre tout crédit.

D'ailleurs ces femmes n'ont aucune naïveté sur quelque objectivité présumée que ce soit, présente sous différents couverts: formalisme, structuralisme. Elles n'ignorent pas que ces approches sont réductrices, qu'elles peuvent même conduire au «*contresens*»[3], que le rapport des formes avec les intentions des artistes, les théories féministes, l'histoire en général n'a pas à être évité.

LUI

L'exposition va sûrement donner lieu à beauoup de commentaires.

ARIANE

De la critique d'humeur, il y en aura. Mais les femmes qui font partie de cette exposition souhaitent que toute lecture implique un retour sur elle-même, un questionnement sur les codes culturels et symboliques qui traversent ce qui est dit ou écrit.

LUI

À moins que l'exposition ne soit comme on dit «récupérée», qu'on la juge intéressante du fait qu'elle a reçu la consécration du musée. Un tel «imprimatur» peut impressionner.

ARIANE

Autre façon d'amortir les intentions, de «naturaliser» l'événement. Se faire complice, se dire séduit, pour enlever l'impact, la poussée subversive, c'est tentant... et adroit. On ne pourra quand même pas gommer le fait qu'il s'agit d'une *première* au Québec.

LUI

Avec un titre pareil, l'exposition risque de susciter des commentaires autour de l'art, bien plus que sur l'art lui-même qui sera oublié dans les discussions d'ordre idéologique, sociologique... On sortira du domaine de l'art pour favoriser ses entours.

ARIANE

Les entours, comme vous dites, sont aussi *dans* l'oeuvre, et de bien des façons. Je crois que les discours sur l'oeuvre, sur la réception dont elle fait l'objet, sur la charge pulsionnelle mise à découvert quand elle est perceptible, sont partie intégrante de l'oeuvre. L'oeuvre peut s'éclairer des perceptions successives, révéler certaines traces alors que d'autres de ses parties se recouvriront d'ombre. Soyez certain que les femmes seront attentives aux réactions suscitées.

LUI

Ce n'est quand même pas par des considérations socio-historiques qu'on fonde une esthétique!

ARIANE

L'approche esthétique a tout à gagner de la connaissance du contexte, des médiations avec le faire, le toucher, avec l'analyse de l'attente ou du refus du public. Cette exposition qui se présente comme un moment d'affirmation, d'articulation de la pratique et de la parole des femmes dans la société, crève le cadre de l'institution qui la reçoit. C'est au mythe de la femme qui se porte encore bien qu'elle s'attaque. Mais l'analyse de ce mythe reste à faire. Nous sommes avertis de ce qui se joue dans certaines mythologies quotidiennes, mais nous manquons de mytho-psychiatres. Cette exposition, c'est un peu de soufre jeté sur le langage tenu sur les femmes et sur les féministes.

LUI

Ne croyez-vous pas que ces antagonismes entre monde masculin et féminin sont quelque peu désuets? Cette exposition se plaît, dirait-on, à les perpétrer, à les activer.

ARIANE

Non. Simple constat. Et puis les trêves ne tirent leur sel que de la guerre. En fait les choses changent très peu. Que nous présente-t-on le plus souvent, au cinéma par exemple, dans ce qui passe pour du bon cinéma, dans *La Dentellière*, *Violette Nozières*, dans *Les Bons Débarras*? De pauvres filles quand ce ne sont pas des demeurées. Des cinéastes comme Yannick Bellon, Duras, Agnès Varda, Éric Rohmer qui créent des femmes intelligentes sont rares. Avouez que ce n'est pas réjouissant d'un point de vue féminin.

LUI

J'en conviens. À vous, les femmes, de vous donner d'autres héroïnes.

ARIANE

Oui, mais a-t-on fait beaucoup d'études sur les rapports des femmes à la création? Dans quelles relations au temps, à l'environnement, elles créent ou elles écrivent? En présence ou non d'enfants? Qui peut répondre à cela? Tout ce que l'on connaît, c'est *La création étouffée*[4], l'ensemble des études en cours colligées dans *La recherche sur les femmes au Québec*[5], des numéros de revues. C'est peu.

LUI

Vraiment, vous croyez qu'une telle exposition va servir la cause des femmes dans son ensemble?

ARIANE

Des effets de sensibilisation, d'osmose sont possibles, probables mêmes, sur des femmes sûrement, sur certains hommes. Quant aux mouvements, aux révolutions artistiques,

nous ne sommes pas si innocentes pour croire qu'ils changent le monde. Nous les voyons comme des signes précurseurs, des éléments symbiotiques de transformations profondes. Ils sont là pour démonter et démontrer la complexité du monde, pour affiner notre vision. Est-ce négligeable?

LUI

Non, bien sûr, mais qu'est-ce que l'art lui-même peut tirer d'une telle aventure?

ARIANE

Bonne question qui nous renvoie au concept de rentabilité, au langage que le patriarcat comprend si bien puisqu'il l'a lui-même élaboré. Eh bien, de cela aussi, je crois que l'art peut tirer profit. Lequel, comment le savoir? Mais c'est là-dessus que la critique devrait s'interroger, sur ce que l'art devient dans ce débordement de vitalité. La critique, on voudrait bien qu'elle ne s'en tienne pas à la description ou au jugement à l'emporte-pièce, mais qu'elle ose l'interprétation, le rapport à la signifiance, au pouvoir de produire du sens, des courants et des propulsions à suivre.

LUI

Vous demandez beaucoup.

ARIANE

Peut-être. Malheureusement, il se passe pour les femmes démarquées du modèle phallocentrique à peu près ce qui a eu lieu quand la critique marxiste a fait basculer l'oeuvre posée sur un piedestal, inspirée des Muses, dans le marais des inégalités sociales et des contingences matérielles. Le scandale. La bataille entre les Anciens et les Modernes. Et pourtant, le discours critique a gagné en lucidité et aujourd'hui on ne peut plus faire l'économie de cette approche.

LUI

Vous allez au-devant de critiques acerbes, vous en doutez-vous?

ARIANE

Faire cette exposition n'était peut-être pas raisonnable. Mais l'exposition avait toutes les raisons d'exister.

LUI

Mais qu'est-ce que les femmes peuvent avoir de si différent à montrer sur le plan artistique pour s'affirmer ainsi dans l'altérité et solliciter une lecture qui leur soit propre?

ARIANE

Ce qu'elles ont à montrer? Mais TOUT. C'est leur affectivité, leur imaginaire, leur façon d'être au monde, à l'art et au langage qui sont mises au jeu, en jeu. Ce qu'elles ont à dire? Qu'elles en ont assez du malheur, de leur prétendu masochisme. Qu'elles sont lasses de mourir à trente ans, d'être seulement *«porteuses des intérêts sexuels de l'humanité.»* Je suppose que vous avez reconnu les mots du maître ès féminité et ès sexualité féminine, Freud. Comme les hommes, elles savent le mal de vivre et l'angoisse existentielle. De la souffrance et de la mort, rien ne leur a été et ne leur sera épargné. Elles connaissent le prix à payer. Mais de la dose supplémentaire de frustrations qui leur est impartie, elles ne veulent plus. Ce qu'elles montrent: qu'elles aussi font partie de l'Histoire à part entière et non plus en particules asexuées ou en unités compromises. Ce qu'elles montrent encore: qu'elles ne se recommandent plus du désir ou du regard de l'autre, quel qu'il soit.

LUI

Les femmes seraient-elles en pleine connaissance d'elles-mêmes?

ARIANE

Sûrement pas! Elles aussi ont affaire avec le sujet inconscient, le moi idéologique et la mauvaise foi (sartrienne). Mais l'imaginaire féminin, lui, a bien affaire avec l'art et ici c'est ce qui nous intéresse.

LUI

Ce féminin, comment le définiriez-vous?

ARIANE

Difficile de vous répondre. Les femmes elles-mêmes, les théories sur le féminin sont en pleine mouvance. Les femmes savent seulement que les catégories masculin/féminin de Jung, de Freud sont invalides, que l'androgynat n'est qu'une invention poétique. Elles ne s'y reconnaissent pas. Ce sont images d'hommes.

Dans l'exposition, les réalisations sont présentées dans le discontinu, la diversité, à côté les unes des autres, sans recherche de structures communes, sans autre lien que l'appartenance à la communauté des créatrices féministes. Ne cherchez là ni centre, ni modèle. Vous souvenez-vous de vos humanités? «*Si le discours se voit méprisé ou injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père*»[6]. Quel père voulez-vous que les femmes appellent? Mais l'absence de père ou de l'image du père ne va pas sans risque; le retour à la mère est régénérateur certes, mais à condition qu'il ne finisse pas en régression et confusion.

LUI

Alors où en sont les rapports des femmes avec le symbolique, et avec la Loi?

ARIANE

En voie d'éclaircissement, je crois. Ces rapports sont aussi complexes que divers, selon les femmes, selon les groupements de femmes qui se trouvent à la fois en dehors et en dedans, sur la frange. Au moins ici, les femmes ne sont ni dans les arts d'agrément ni dans l'écart - comme à la clinique psychiatrique - mais au musée. En tant que *sujets* cette fois. Non sur les murs, en *objets* de délectation ou de rebut.

LUI

Dans ces conditions, le visiteur devra avoir une attitude très active.

ARIANE

Oui. Les réalisations se juxtaposent, s'opposent, font boule et spirale. Des énergies y circulent. C'est ce féminin dans sa mutation, dans sa pluralité qui se découvre et qui vous questionne. L'exposition ne va pas de soi. (Votre lecture non plus). Elle rend compte de ce qui bouge dans le monde des femmes. À vous d'ajuster votre regard. Vous ne pouvez pas consommer cette exposition comme vous pourriez le faire d'une peinture historique par exemple, dans la gratuité, l'irresponsabilité. «*Art et féminisme*», c'est déjà une problématique qui, sans être prise dans le terrorisme de certains discours féministes, n'a rien à faire de lectures pusillanimes, mais qui, au contraire, devrait être perçue comme un appel, une invite à des critiques multidimensionnelles dans lesquelles l'auteur ose s'engager.

LUI

Vraiment! Nous diriez-vous aussi comment nous devrions la lire?

ARIANE

Non. Mais quoi qu'il en soit, votre lecture témoignera de la qualité de votre présence à vous-même, aux femmes, au temps: 1982.

LUI

Je sais bien que les femmes ont une remontée à faire au plan de l'histoire des idées et dans les structures sociales. Mais on dirait que pour les femmes, les choses ne vont jamais assez vite, que vous ignorez les travaux de certains hommes. Je pense à quelqu'un comme

Pierre Guiraud[7] qui a tout de même apporté une contribution importante à la démystification des croyances inconscientes et des images archaïques transmises par le langage. Et quand on sait que le langage se retrouve dans tous les langages, ce n'est pas à négliger. C'est d'ailleurs un autre homme, Lacan, qui a bien démontré cette chose-là.

ARIANE

Les femmes connaissent ce genre d'écrits, ne vous y trompez pas. Elles sont si pauvres en philosophes, en linguistes et en toutes sciences, qu'elles doivent bien en passer par les hommes si elles veulent apprendre quelque chose. Mais pour elles, ce savoir n'est rien s'il n'est accompagné d'un autre savoir, du savoir où nous renvoie l'origine du mot: «sapere», c'est aussi «goûter», »connaître par le goût», par le cœur et par le corps. Longtemps coupées de la théorie, plus ou moins en porte à faux avec elle, du moins les féministes, les femmes «savent» de bonne source, de leurs élans comme de leurs insomnies, que toute véritable connaissance vient de ce que leur corps cherche, désire ou vomit. Désir bien sûr lié au manque, mais aussi à ce qui vous jette hors de vous, vers la quête, le voyage. Les artistes n'ayant pas à passer par la médiation si prégnante de la langue sont peut-être plus libres que les femmes écrivains dans le temps même de la production. D'autant plus que leur corps peut plus facilement dériver, se perdre dans la dépense, dans le travail. Encore que pour chaque artiste, c'est la façon dont le «je» féminin s'investit dans la pratique - dans l'énonciation dirait-on pour l'écriture - qui compte, qui est une des marques de la modernité.

LUI

Vous êtes convaincue de ce que les femmes ont quelque chose de neuf à montrer?

ARIANE

Oui et certains hommes ne pensent pas autrement[8], les femmes n'étant pas prises dans le même processus d'involution que les hommes, que ce soit en peinture, en littérature où se fait sentir comme un essoufflement, où il y a plutôt retournement, exploration critique du procédé lui-même. Les femmes font aussi retour sur leur faire, mais elles ne s'en tiennent pas là: elles sont encore dans l'étonnement, dans la découverte d'elles-mêmes - tremblantes et à l'affût.

LUI

Alors ce serait le rapport à la création qui serait différent?

ARIANE

Pour certaines femmes, oui. Écoutez-les: si la souffrance nous a été attention, intelligibilité à l'autre, elle nous est devenue impasse mortifère. La gangue de l'Histoire nous colle à la peau, mais de la joie à faire notre trace, nous connaissons à peine la saveur. Et c'est merveille de l'apprendre.

LUI

Vous devenez lyrique.

ARIANE

Pardonnez-moi, mais du plaisir on entend si rarement parler. Il est vrai que le lyrisme a toujours été l'apanage des poètes et que je m'approprie des miettes de leur domaine. Dans le dialogue, le lyrisme n'a traditionnellement pas sa place. Seulement voilà: les femmes sont lasses de respecter des barrières qu'elles n'ont pas posées. Autant vous habituer: des pouliches au printemps. Après tant et tant de siècles, une si longue nuit poisseuse, faire quelque chose que nous n'avions jamais fait, que nous avions toujours eu envie de faire, dont, dans l'absence d'intimité de nous-mêmes, nous ignorions l'étrange demande: des feux follets dans la lande, quel trouble, quelle douceur

LUI

... un air de fête

ARIANE

entendu de la rive. Si le cœur vous en dit, à vous d'aller vers sa musique, sa lumière.

NOTES

1. Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 294.
2. Marguerite Duras, «Interview accordée à Suzanne Lamy», *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, éd. Spirale, 1981, p. 55.
3. Hervé Fischer, *L'Histoire de l'art est terminée*, Paris, Balland, 1981, p. 37, cf. à propos de ce qui est dit d'Ad Reinhardt.
4. Suzanne Horer et Jeanne Socquet, *La création étouffée*, Paris, éd. Pierre Horay, 1973.
5. *La Recherche sur les femmes au Québec*, compte rendu d'un colloque multidisciplinaire organisé par le Groupe interdisciplinaire d'enseignement et de recherche sur la condition des femmes (U'qam), tenu à Montréal les 12 et 13 mai 1979.
6. Platon, *Phèdre ou De la beauté des âmes*, traduction par Mario Meunier, Paris, éd. Albin Michel, 1960, p. 182.
7. Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 1977.
   Sémiologie de la sexualité, Paris, Payot, 1978.
8. Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 206-207: «Et ce que nous appelons aujourd'hui le Droit (droit comme le phallus) s'appellerait le Rond ou le Creux? Le temps *linéaire* de l'histoire deviendrait un temps rond, un temps ouvert?»

Diane Guay

Parler d'elles à partir d'elles-mêmes

Diane Guay, écrivaine, participe depuis plusieurs années à des recherches sur la créativité et le principe féminin dans la littérature et les arts plastiques (ateliers, publications).

• Les artistes dont il sera question dans la première partie du texte sont: Carmen Coulombe, Michèle Cournoyer, Lorraine Dagenais, Louisette Gauthier-Mitchell, Freda Guttman-Bain, Lise Landry, Doreen Lindsay, Hélène Roy, Josette Trépanier, Marion Wagschal.

Les artistes dont il sera question dans la seconde partie sont: Élise Bernatchez, Marie Décary, Lise Nantel, Michèle Héon, Lise-Hélène Larin, Francine Larivée.

I

Parler d'elles à partir d'elles-mêmes

Les femmes. Pour parler de leurs oeuvres picturales, il a fallu m'approcher d'elles. Les reconnaître comme mes semblables et, dans un deuxième mouvement, les sentir chacune individualisée.

L'analyse consistait à poser un regard neuf sur les réalisations plastiques de dix artistes qui avaient accepté d'exposer leurs oeuvres, à l'intérieur d'une thématique définie: Art et féminisme.

Cet écrit n'est pas un procès d'intention pour justifier le thème de l'événement du musée ou l'intentionnalité des artistes sélectionnées. Synthèse d'observations, d'informations livrées au cours d'une vingtaine d'entretiens, compte-rendu des lectures et relectures de leurs réalisations antérieures et présentes, témoignage sur des discours plastiques et littéraires, vus, lus et entendus pendant ce temps de réflexion.

Nulle conjuration avec elles, contre ce dit patriarcal (Michelet et Freud) sur le refoulé symbolique (les sorcières et les hystériques). Cet essai ressemble plutôt à une prise de parole où, à l'instar des autres paroles peintes, dessinées ou gravées, l'investissement sémantique envahit l'ordre symbolique pour le marquer de la spécificité féminine, pour le marquer d'une autre vérité.

L'ordre socio-historique et l'ordre symbolique ont pu être maintenus comme vérité parce que les hommes se sont institués comme sujets et qu'ils ont pensé les femmes en tant qu'objets. La femme telle qu'elle est définie par Simone de Beauvoir dans son introduction au *Deuxième sexe* appartient à la catégorie de l'altérité: «Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle; elle est inessentiel en face de l'essentiel. Il est sujet, il est Absolu: elle est l'Autre»[1].

Elle est cette Autre, enfermée corps et âme dans le passé refoulé: «C'est là que la spécificité féminine trouve ses contours dans une société patrilinéaire: spécialistes de l'inconscient, bacchantes jouissant dans une orgie anti-apollinienne, dionysiaque»[2].

Elles sont ici, ces autres, tentant d'établir des rapports de réciprocité, quittant les rôles de sorcières et d'hystériques. Elles passent à l'inscription du symbolique dans le réel. Elles agissent, se posent en tant que sujets. Elles s'exposent. Et se figurent elles-mêmes... d'abord leurs corps. La récurrence de la figuration dans les oeuvres bidimensionnelles présentées découle de cette nécessité et de ce désir d'exprimer la corporalité. Par un cheminement introspectif, elles poursuivent cette assumation de l'être en tant que sujet individué. Elles créent pour mieux vivre, cherchant à établir une dialectique conscient/inconscient. Elles parlent d'elles et des autres comme elles: la mère, la fille, la soeur. Elles puisent dans la mémoire du corps, du quotidien, des gestes du travail, les éléments constitutifs pour de nouvelles propositions et attitudes esthétiques et existentielles.

De plus en plus la femme témoigne de l'oppression subie en tant qu'elle est l'Autre, définie comme objet sexué. Elle s'approprie ses territoires corporels laissés à l'autorité du père, du frère, de l'amant, du mari, du médecin, du magistrat. Elle se rebelle, à la fois soumise et insoumise, complice et vaincue. Elle se regarde dans le miroir, objet de séduction, stéréotype sexuel. La dichotomie de l'être et du paraître transparaît sur la feuille blanche.

1979, dessin de Michèle Cournoyer, triptyque gouache sur papier, exprime cette aliénation subie par les femmes. La figuration met en scène une femme passive: le corps est statique, figé, présenté de face, découpé à la mine de plomb, les lignes de contour sont surfaites à la gouache métallique, les ombres sont discrètes conférant au corps une plasticité de poupée.

Une femme érotique y est figurée. Le corps est sectionné en trois parties fétiches; d'abord les jambes droites et fines (des pieds montés sur des talons hauts jusqu'aux genoux); puis le corps fixé dans un déhanchement (des cuisses jusqu'aux seins) moulé dans une robe saillante, ouverte à l'avant laissant voir une cuisse ciselée; enfin la partie supérieure du triptyque (de la tête jusqu'au début des seins). Cette partie pourrait appartenir à un autre corps, les bras sont musclés, les biceps bombés, le poing refermé dans le geste symbolique du superman, le facies maquillé, les mâchoires lourdes, garnies d'un sourire rouge et cireux, les cheveux teints or métallique sont coiffés vers l'arrière du visage. Cette tête, ce bras (l'intellect, l'expression, la force physique et créatrice) appartiennent-ils à ce corps astéréotypé, à ce corps de mannequin? Ces détails figuratifs mettent en évidence la difficulté de la femme à se voir, à se penser avec son propre regard, sans identification au rôle d'objet.

L'absence d'indices de lieu dans le dessin, puisque la seule représentation tracée est ce corps de femme, ce vide indiciel qui l'entoure, insère la figure dans un non-lieu où la parole se perd dans une collectivité aliénée par les marques qu'elle fabrique.

Aucune inscription de lieu dans *L'emprise sur l'univers II* de Carmen Coulombe, dessin à la mine de plomb. Une description sobre qui ne conserve dans l'espace pictural que les éléments corporels: femme nue, ficelée, assise dans le bas de la feuille, mains et pieds amputés, les seins découpés, contournés par les serrements de la corde qui parcourt le corps de la tête jusqu'aux cuisses. Nulles traces n'ont été laissées sur le corps; sur la peau à peine quelques plis, quelques ombres ont été dessinés. Les cheveux forment un bandeau tendu; la bouche ouverte se contracte sous la tension de la corde. Ce corps sectionné, enfermé, énuméré, crie l'impuissance de la femme à se penser sujet essentiel; femme victime, femme taboue. Signifier ici voudrait dire recommencer l'histoire de l'oppression des femmes, l'histoire de leur soumission.

Dans une autre oeuvre présentée, *Le cerveau a-t-il un sexe?*, Carmen Coulombe propose une réflexion sur le rapport entre le sexe féminin et l'attribution du rôle de ménagère/-cuisinière. On retrouve dans cette peinture une composition énumérative: un lieu anonyme, un corps féminin, sorte de poupée de cire, enveloppée par une lourde tignasse, une marque au front, un objet peint, elle tient dans sa main droite un ustensile de cuisine; sur la nappe à carreaux rouge, les outils de travail sont disposés: batteur électrique, fer à repasser et autres ustensiles. Le corps est figé dans l'espace, derrière la table; les objets sont fixés sur la surface plane. L'organisation picturale tient lieu de discours, de parole interrogative sur la fixation du rôle attribué à la femme.

Que dit-elle encore sur ce corps plongé dans l'immanence? Qu'elle est encore aux prises avec la vie... qu'elle éprouve une singulière expérience dans l'appropriation de son existant physique. Elle est projetée morcelée, enfermée dans le principe masculin, rationnel. *Du sexe tronqué, jusqu'au destin corporel*, photogravure de Lorraine Dagenais, présente dans un langage plastique plus formel une autre représentation de l'enfermement social des femmes.

L'oeuvre est construite par superposition de rectangles aux couleurs vives et par une énumération séquentielle d'éléments corporels, insérés à l'intérieur de ces rectangles. Au centre, un corps de femme amputé: des seins, un ventre charnu, plissé, un sexe enfoui sous la couleur pileuse et des cuisses fortes. Dans le haut de la gravure, une séquence formée de trois rectangles offre un focus sur les cuisses, un autre sur le visage, dans le troisième rectangle, un autre focus sur le sexe enfoui sous les cuisses. Dans le bas de la gravure, une autre séquence horizontale s'organise: une série de découpages sont opérés au niveau des seins. Ils sont lourds, tombants, le ventre plisse sous leur poids. Dans le dernier rectangle de cette séquence, le visage est restitué au buste.

Il s'agit d'une dénonciation des stéréotypes sexuels, d'une focalisation sur la spécificité morphologique du corps des femmes. Il y a de ce discours dans le choix des formes physiques utilisées dans la figuration. Mais l'organisation structurale propose aussi d'autres interprétations. L'opposition séquentielle relevée dans le bas et le haut de la gravure, entre le sexe et les seins, nous ramène à cette isotopie du corps féminin: sexe/reproduction, plaisir/-mère. Ce corps lourd, rendu à sa beauté originelle, s'expose érotique, passif, découpé en objets fétiches dans la case vide.

Les femmes inscrites dans une recherche d'identité, engagées dans l'appropriation de leur corps, investissent différents types de discours qui, quelquefois, assurent la communication d'une parole spécifique et en même temps le passage d'un code symbolique surmoïque, patriarcal.

Elle veut montrer la différence, faire sauter les masques de la féminité. Elle veut écrire son corps avec du féminin, sortir de l'impasse du silence, faire fi des codes, des modes. Elle sait qu'il faut crier autrement ce refoulé culturel et social.

«En corps: plus que l'homme invité aux réussites sociales, à la sublimation, les femmes sont corps. Plus corps donc plus écriture. Longtemps c'est en corps qu'elle a répondu aux brimades, à l'entreprise familiale conjugale de domestication, aux répétées tentatives de la castrer. Celle qui a tourné dix mille fois sept fois sa langue dans sa bouche avant de ne pas parler, ou elle en est morte, ou elle connaît sa langue et sa bouche mieux que tous. Maintenant, je-femme vais faire sauter la Loi: éclatement désormais possible, et inéluctable; et qu'il se fasse, tout de suite, dans la langue»[3].

Deux tableaux peints à l'huile par Josette Trépanier, décrivent cette insurrection de la femme prisonnière de la stéréotypie aphone. Ils sont présentés dans de grands formats, placés dos à dos, reprenant ainsi le schème endroit/envers, extérieur/intérieur.

Dans le premier tableau, huit cent soixante-quatre cases peintes à main levée sont remplies de huit cent soixante-quatre sourires, répétés à quelques exemplaires, à différents endroits dans l'espace anonyme. Des sourires commerciaux, maquillés, séducteurs, des roses, des ambres, des rouges enfin des sourires qui se ressemblent installés dans la grille plastique. Des dents d'une blancheur immaculée entourent des langues lancinantes sans visage. Le sourire acheté et payé, une longue mascarade sociale agonise dans le silence des gestes répétés comme une longue incantation faite au corps.

De l'autre côté, elle crie, elle ruse avec le temps et l'espace. Elle transperce du pinceau le monde des apparences. Elle peint la douleur du silence passif et de la séduction sournoise. Ce tableau sera constitué d'un seul cri ou peut-être de plusieurs[4]. Crier plus fort, une à la fois, une action solitaire, ou crier ensemble de toutes les parties du tableau, c'est un choix à la fois plastique et existentiel pour l'artiste.

Soutenue par ce même désir de dénoncer les canons esthétiques imposés à la femme, Marion Wagschal signe deux autoportraits. Elle se ré-approprie le corps avec un langage plastique réaliste et «naturaliste». Par son intervention picturale, elle dé-sacralise le corps féminin en tant qu'objet sexuel.

Dans le tableau *The Cyclope*, elle inscrit le corps dans un lieu décrit qui est l'atelier de l'artiste. Comme fond de scène, quelques

détails sont suggérés dans la grisaille de la pièce: tubes de peinture, contenants placés sur une table de rangement, une plante à droite près du mur ou de la toile sur laquelle la femme peint. La figure féminine rompt avec la passivité, avec le silence du rôle sexuel. Son corps parle de sa vie, de sa résistance au travail du temps, de la proximité du réel. Les cheveux sont décoiffés, un oeil taciturne presque indifférent regarde le spectateur-trice. Le traitement pictural employé marque le corps de signes indiciels: une peau molle, flasque, des veines violacées étirées, des bleus éparpillés, des traces de cellulite aux fesses, aux cuisses, des vergetures dessinées sur les seins veinés. Un vrai corps presque vivant qui raconte au travers de sa peau une histoire de femme.

Elle perdure au travers de son corps. La métaphore de l'impossible, de l'indicible, du non-représentable se dissout dans l'expressionnisme de son langage. Dans un autre autoportrait à l'aquarelle, la peau se plisse, s'étire et se colore, se tache de grains de beauté. Les seins tombent lourdement; les rides au front et les plis de la peau du pubis apparaissent sous la pliure du papier. Les poils du pubis se dressent sauvages et foncés sous le tissu d'un bas-culotte. Quelques autres signes de la quotidienneté habillent le corps, tels que les cheveux roulés autour des bigoudis, la chemise descendue sur les bras et cette culotte de nylon transparente, qui épouse les rondeurs du bassin et des hanches.

Cette appropriation des formes réelles comme effet de vraisemblance délimite l'aire sémantique suivante: espace/temps/vécu. L'ordre spatio-temporel subjugue l'oeil de l'homme. Le corps féminin assumé dans le silence du jeu fictionnel propose une vision plus sentie, moins théorique, plus intériorisée, moins superficielle de la femme.

«Laisser parler le corps, juste le corps, tout le corps sans fragments, sans morcellements. Laisser couler les paradigmes pulsionnels d'avant l'image»[5].

Elle m'a montré le rapport dé-censuré de la femme à son corps, de la femme à sa sexualité. Maintenant elle se figure en Êros comme principe des relations psychiques. Elle a renoué ses liens avec l'intériorité, elle y puise des forces neuves pour circonscrire de nouvelles isotopies féminines.

C'est cette dialectique du conscient/inconscient que soutient le dessin *Vierge enceinte* de Louisette Gauthier-Mitchell. Une prolifération de figures humaines et animales et d'objets hétéroclites envahissent la surface à dessiner. Les formes émergent tantôt du noir, tantôt du blanc. Les organisations structurelles s'établissent dans toutes les parties du dessin. Les associations se multiplient défiant l'unicité d'un seul ordre symbolique.

Elle parle d'elle et des autres corps symbolisés dans ce même lieu. Les images jaillissent de l'inconscient et s'imposent comme outil de connaissance et d'auto-connaissance.

L'artiste dessine les femmes qui l'habitent; la jeune anima nue, debout qui observe la scène; la femme victime dont le corps saigne en longues traînées blanches; la femme-animale, instinctuelle, coiffée d'un plumage, la femme silencieuse dissoute dans le couple; et la femme vieille sage, qui a remplacé sa sexualité par la lucidité (détails des lunettes à la place du sexe); et la dernière femme figurée en amazone ailée, le ventre gros, soutenu à la hauteur du sexe, elle défonce les murs de l'inconscience sous la charge pulsionnelle d'un nouveau désir, enceinte d'un nouveau devenir.

Le monde du réel et le monde du rêve se partagent l'espace pictural. Des connotations d'objets du quotidien (divan, portes, tiroirs, fruits, feuillage), se mêlent à d'autres connotations appartenant au code de l'animalité (poissons, oiseaux, chien, plumage). Les perspectives se fondent et s'imbriquent; l'ordre linéaire a sauté; il s'agit d'un autre temps inscrit dans la relativité de l'être et du monde qui l'entoure.

Elle brise les codes de la représentation par la complexification des éléments structurels et le jeu combinatoire des signes empruntés au quotidien: photos, écritures, imprimés. Hélène Roy écrit: «Mon art est une saisie poé-

tique de la conscience évolutive et affirmative de la femme et cela à travers des images autobiographiques»[6].

Dans les dessins exécutés en 1981[7], elle utilise une technique mixte: dessin, collage, report photographique. Comme Louisette Gauthier-Mitchell, Hélène Roy propose une dialectique du conscient/inconscient. Les dessins sont construits par juxtaposition et superposition d'espaces multiples donnant lieu à l'insertion de photos ou de figures dessinées. Sur la feuille blanche, des transpositions d'écritures, lettres personnelles, traces de vie colorées, circulent en trames graphiques mnémoniques.

Sous les traits compulsifs du crayon de couleur, les lettres se dissimulent, les figures s'esquivent dans l'ombre. Seules quelques taches blanches ou lignes dessinées, soulignent des lieux spécifiques, plastiques et symboliques: un visage de femme encerclé, des mots cachés sous la gouache/diachylon.

Des galeries souterraines se forment par l'assemblage et le découpage des espaces construits sous les traits de crayon. Des corps-momies prennent formes discrètement, anonymes, retenus dans leur espace respectif. Des cercueils, des cases, des trouées sont pratiqués dans cette terre herbeuse; à proximité du geste plein de vie, la mort se pointe silencieuse. Relents des sèmes de l'enfermement social des femmes.

L'artiste y investit un autre discours avec une nouvelle énergie. Elle montre du crayon ce dont les hommes ont eu peur dans les corps des femmes. Des espaces vierges sont laissés sur la feuille blanche pour défier une didactique de la démarche plastique, pour montrer le jeu fictionel élaboré par la création picturale, peut-être aussi pour marquer la contiguïté de l'absence et de la présence, du dit et du non-dit, de la vie et de la mort dans le même espace.

«Maintenant nous crions la mort sous toutes ses formes. Nous en avons assez de ne pas avoir été entendues, là-dessus. Nous la crions, la hurlons ou la taisons pour mieux la dire. Nous sommes dans la démonstration d'elle et la faisons subir entre nous, tant qu'à la perdre. Et tout ce temps-là c'est d'amour que nous parlons, sans trop oser le dire, tellement ce mot, pour nous, autrefois signifiait mort. S'ils n'avaient pas eu si peur de la souffrance, ils n'auraient pas ainsi noué le pouvoir. Nous nous sommes laissées lier dedans, parce que nous avons senti dans nos corps que la seule façon de le dénouer un jour, serait par nous, glissées de l'intérieur»[8].

Dessin après dessin, elle a renoué avec les forces créatrices. À son corps défendant, elle a arpenté les sphères de l'inconscient. Elle est devenue solitude prégnante. Du dehors, on la fait taire, du dedans, elle a toujours su comment se tissait la vie, comment naissaient les enfants, les mots et les images. Maintenant elle témoigne de l'héritage laissé par la mère. Fil de vie, fragment d'une quotidienneté répétitive créant l'infinie relativité. Celle qui a éprouvé dans son corps la contiguïté de la vie et de la mort, connaît bien la lente dégradation du corps et des objets. La nécessité de conserver pour résister à la mort s'impose. Il lui faut jouer avec le temps, rendre présent ce qui est passé. Utiliser comme objets de représentation les traces matérielles laissées par la mère participe à une problèmatique esthétique de l'ordre du constat, et dénote l'intention de conserver les vestiges du passé.

L'oeuvre bidimensionnelle *Mémoire tissée* de Freda Guttman-Bain représente un vêtement de nuit féminin, reproduit en trois parties distinctes. L'artiste a utilisé une technique mixte; d'abord elle a produit des photos Xérox du vêtement, puis elle les a imprimées sur un papier de riz en repassant le papier Xérox sur son envers. Le processus de création s'articule autour des concepts représentatifs du travail domestique des femmes: laver le linge, le repasser, le ranger. Les techniques de confection du vêtement sont identifiables; les détails du tissage, de la broderie, de la dentelle sont rendus avec précision. L'artiste est intervenue dans la mise en scène du vêtement: la position des plis, le choix des couleurs à montrer remplacent le travail des formes et des couleurs exprimées par la production picturale antérieure à cette démarche plastique.

La photographie Xérox assure à l'oeuvre l'instantanéité, elle permet en outre de montrer les détails décoratifs, la transparence des tissus, leur texture. Le report du Xérox sur le papier de riz fibreux contribue à établir ce parallélisme papier/tissu.

Dans les oeuvres *Capuchon chinois* et la *Camisole*, les objets représentés font aussi référence au paradigme du vêtement... La représentation cherche à mettre en évidence une esthétique dépouillée de tout artifice, utilisant des moyens de production sobres et économiques. Les oeuvres ainsi créées agissent comme souvenirs/témoins du travail des femmes et des corps qui ont habité cette matière tissée. Mémoire du geste, mémoire du corps!

Les femmes ont une expérience spécifique de la temporalité. Elles vivent dans leur corps l'incommensurable travail du temps au travers des enfants qui grandissent en elle et hors d'elle, des vêtements que l'on doit allonger ou réparer, de la nourriture qu'il faut préparer repas après repas, des meubles qu'il faut entretenir pour les conserver; organisation, répétition, lutte têtue contre la destruction. Elles pansent, elles alimentent pour que la vie dure meilleure, plus douce. Parce qu'elles ont éprouvé la résistance de la durée, elles savent la démesure de l'exploitation de la planète. Leurs paroles s'inscrivent dans le mouvement écologique pour la survie, pour l'amélioration des conditions de vie, pour la poursuite de relations harmonieuses entre les êtres.

Les productions plastiques de Doreen Lindsay révèlent cette compréhension du réel. Les photogravures ayant pour objet du représenté la *Nourriture*, empruntent à la quotidienneté l'essentiel du vécu et de la survie. Cette recherche de l'unicité (un seul sujet par représentation) vise à dépouiller l'objet de toutes les références anecdoctiques. Aucune inscription de lieu dans l'image, seul le support, papier Arches, confère à l'oeuvre une délicate et vivace matérialité.

L'artiste poursuit cette intégration du vécu personnel dans la création plastique par une réflexion sur l'archétype de la mère[9]. Une série de vieux volumes trouvés chez un antiquaire ont été utilisés à la fois comme encadrement et objet structurel de l'oeuvre. Des Xérox ont été produits à partir de photos anciennes et récentes. Ils ont été intégrés dans les volumes, collés sur les pages. Le choix du figuratif délimite les sujets suivants: l'artiste, sa mère, sa fille, sa mère avec elle (l'artiste), elle (l'artiste) avec sa fille. Toutes ces femmes sont photographiées dans des mises en scène semblables, mises en relation de réciprocité, de comparaison.

Elle joue avec le temps, génération après génération; elle répète les mêmes gestes. Les corps se ressemblent; une dynamique semblable entre mère/fille s'installe au travers des images; seul le décor change. Elle veut ainsi laisser les traces du corps marquer le temps qui passe, conserver les souvenirs comme des reliques, souligner son lien profond art/vie. Elle crée des oeuvres autobiographiques, optant pour la figure mimétique.

Fragments de fil, fragments de tissu, fragments de papier, collection de fragments ne poursuivant jamais d'ordre syntagmatique. Traces des jours, traces des mains, traces des outils, traces d'une pensée qui s'enchevêtrent sur le papier Japon et le pénètrent.

Les oeuvres de Lise Landry s'inscrivent dans une mémoire du faire. Les gestes empruntés au code de l'artisanat des femmes: dentelle, courtepointe, couture, tressage, tissage, broderie, évoquent l'histoire d'une tradition sociale. Les réalisations plastiques dépassent cette simple représentation de l'histoire du travail des femmes. Elles sont des manifestations du principe féminin en tant que processus psychologique et domaine de création (comprendre domaine à la place de pouvoir).

Les gestes organisés par symétrie, alternance et répétition, forment des espaces multiples, différents, répétitifs. Ce processus de création épouse une spécificité féminine qui est celle de la périodicité naturelle: les menstruations. Symbole du désordre dans la linéarité du temps et symbole d'ordre dans leurs répétitions cycliques. Cette répétition s'observe également dans le rythme des mois, des saisons; les écritures dessinées sur le papier/-tissu connotent la proximité de la nature.

Signes végétatifs (référence aux herbes), élaborés dans un cahier de bord, elles deviennent la mémoire du temps de vie de l'artiste et la mémoire des expériences plastiques qui y sont pratiquées.

Les différentes opérations (découpage, tissage, ajournement, rapiéçage, couture, piqûre, broderie, intégration de fibres) transforment le papier en tissu. Différentes textures visuelles et tactiles sont ainsi obtenues. Le support de l'oeuvre se texture, se creuse, se gonfle et ondule sous la somme des pièces ajoutées et travaillées.

Lise Landry écrit: «Peut-être serait-il exagéré de prétendre que ma production devient pour autant une «anthropologie» du geste des femmes»[10].

Cette intention de rendre présents l'histoire du travail des femmes et son fonctionnement est intimement liée à ce besoin de dire la beauté des réalités quotidiennes. Ces marques successives produites par des mains de femme rendent compte du savoir corporel que détiennent les femmes et de leur pouvoir de le transcender.

La structuration des oeuvres procède de l'association de motifs obtenus par les différentes techniques utilisées. Les séquences géométriques et graphiques sont liées entre elles de manière sensible et intuitive. L'association et l'intuition sont des modes de fonctionnement reliés à l'Éros en tant que principe des relations psychiques, représentant «le principe féminin qui appartient à la partie consciente de la femme et correspondant à l'inconscient de l'homme»[11].

Les oeuvres picturales de Lise Landry représentent des lieux réels de connaissance et de méditation, témoignant d'une patiente affection pour la vie et les êtres.

* * *

Elles dessinent, quand elles figurent, elles parlent d'elles-mêmes et en même temps de la moitié de la population humaine. Leurs discours plastiques n'ont pas été analysés dans la perspective d'en dégager des modèles de l'art féministe. Ils ont plutôt été regardés, lus, interprétés, associés à d'autres discours de femmes. Ce collage de mots est un travail métonymique, il ne fait que nommer subjectivement les sens trouvés dans les oeuvres.

«Refuser de saisir la portée symbolique de l'objet d'art, à partir de ses éléments constituants, c'est effectivement tourner le dos au *Refus global* de Borduas et à tout ce travail des automatistes pour définir les potentialités expressives des oeuvres et pour valoriser les contenus inconscients de la sensibilité collective dans les oeuvres produites. Ramener l'objet esthétique à son «chosisme» d'objet de consommation, c'est désespérer de la possibilité de transformer la société par l'art»[12].

II

Attitudes plutôt que sculptures

Introduire ce commentaire portant sur le corpus des oeuvres tridimensionnelles, c'est un peu laisser des traces derrière les mots pour marquer le parcours emprunté afin de circonscrire les espaces proposés. Il s'agit d'organisations spatiales, d'espaces à investir, de formes à donner, de lieux à représenter.

Les réalisations plastiques choisies ne s'articulent pas sur des problématiques modernistes (signifiant-cratie: réflexion et expérimentation de concepts spatiaux). Les oeuvres intégrées à ce corpus présentent d'autres intentions et objectifs de création. Elles sont avant tout des attitudes face à des réalités quotidiennes. Il n'est pas question pour ces artistes d'évincer du processus créateur les expériences émotives et affectives. Encore moins de les taire sur le plan de la représentation. Comme dans le corpus, des oeuvres bidimensionnelles, nous retrouvons la récurrence d'une figuration antropomorphe et d'une figuration des signes de la quotidienneté, empruntés à notre environnement physique et social.

Elles parlent encore à partir d'elles-mêmes. Leurs discours maintenus si longtemps à l'intérieur des maisons, sont recréés dans des environnements/habitats. Les femmes-artistes citées dans cette analyse, expriment l'intériorité comme dimension spatiale. Le rapport des êtres à leur environnement, les relations interpersonnelles sont les principaux sujets de leurs explorations plastiques. Elles récupèrent les systèmes symboliques et les manipulent, créant des lieux de réflexion humaine et sociale.

À la porte d'entrée deux corps fragmentés, celui d'une femme et de son bébé naissant, sont suspendus. Une forme cylindrique, long couloir de vingt-et-un mètres de longueur, construction blanche de bois et de métal (la salle 1), ceinture un espace central circulaire de neuf mètres de diamètre (les salles 2 et 3), recouvert d'une toile de couleur or. L'extérieur de ce pavillon thématique, *La Chambre Nuptiale* dont la conception, la scénarisation, l'administration et la coordination de la réalisation ont été assumées par Francine Larivée, a été conçu avec peu d'éléments plastiques. La structure circulaire (couloir et module), les indices iconographiques (l'enseigne graphique et la scène de l'accouchement) sont les seuls éléments compositionnels de l'extérieur de *La Chambre Nuptiale*. Un accouchement nous est proposé, une naissance nous est annoncée. Pas d'adresse, un moulage symbolique à la porte d'entrée est attaché à un long cordon ombilical. Ce n'est pas un regard narcissique posé sur le nombril; l'investissement plastique et sémantique a lieu à l'intérieur, dans le ventre.

L'organisation scénique a été réalisée selon des schèmes psychosociologiques et psychophysiologiques. Dans la salle 1, le spectateur-trice déambule dans un couloir-catacombe où quatre-vingt personnes moulées au latex participent à la représentation narrative des différentes étapes de la vie: foetus, enfance, adolescence, jeune adulte, adulte. Chaque étape du développement physique est située dans un champ sémantique spécifique: la maison pour

l'enfance, l'école pour l'enfance et l'adolescence, le travail et le mariage pour l'âge adulte (le mariage a été développé dans la salle 2). Cette énumération rend compte de l'approche sociologique de l'oeuvre.

Les corps sont d'abord petits, repliés sur eux-mêmes. Des bras sortent des murs et les entourent. Les membres s'allongent, se déplient, les formes humaines se dégagent du fond et sont fixés en mouvement. Des sons et des éclairages teintent les formes physiques d'une froide angoisse. Les mains s'étirent, les corps se touchent, s'étreignent pétrifiés. Les visages livides, les chevelures blanches se succèdent de chaque côté du déambulatoire. S'agit-il d'un vieillissement prématuré, d'une mort lente? À chaque pas, à chaque regard, les scènes se déroulent dans un décor stratifié; les murs et les plafonds sont recouverts de polyuréthane et de latex ignifuge; les corps, les vêtements et les objets sont aussi recouverts de latex ignifuge. Le même signe pictural (couleur et texture), le même signe symbolique (la blancheur cadavérique) marque le lieu et les corps. Pas d'autonomie, pas de liberté, les hommes et les femmes sont prisonniers des différents espaces de vie, reconstitués dans cet environnement souterrain. Symbole d'une société aliénée où la dynamique des corps témoigne de la dépendance psychologique. Le cordon ombilical n'est pas encore coupé!

Au bout du couloir, dans la salle 2, espace central circulaire, nous retrouvons trois isotopies du mariage: l'autel de la femme, l'autel de l'homme et l'autel du couple. L'autel de la femme est constitué de trois parties peintes sur du satin. Dans la partie du bas est inséré un tableau représentant trois couples: les femmes passives, impuissantes sont privées de la parole, de l'ouïe et de la vision, les hommes actifs agressent. Au-dessus, encadrée dans une forme de tabernacle, des mains féminines soutiennent des seins, signe de la marchandise sexuelle. Dans la partie médiane, quatre séquences de quatre images chacune exploitent les champs sémantiques suivants: ménage, beauté, éducation, loisir (bingo). Symbole de la fragilité, un tableau représentant une femme et un petit oiseau, sépare ces séquences en deux parties. Dans la séquence du haut, la représentation iconographique est exercée sur le plan des stéréotypes sexuels. Quatre visages, sortes d'effigies de la séduction sont surplombés d'un corps de femme sexé, enveloppé par une coquille satinée.

Dans les trois autels, les techniques de travail des tissus: couture, broderie, piqûre, coussinage délimitent des formes architecturales. Des colonnes apparaissent sous les plis du tissu. Des détails décoratifs, des formes géométriques encadrent les peintures. Sous le dôme et sur les murs coussinés des formes angéliques se blotissent au creux du tissu.

L'autel de l'homme possède la même composition et la même structure que l'autel de la femme. Cependant la figuration propose d'autres images stéréotypées. Dans la partie du bas, coincée dans un petit coeur, une scène du stéréotype social du propriétaire est peinte: un homme, son chien, son auto, sa femme, sa maison. Cette peinture est juxtaposée à une autre donnant lieu à la représentation d'un phallus érecté, tenu dans une main, *sème* du pouvoir sexuel. Dans la partie centrale, l'iconographie se regroupe dans les champs sémantiques suivants: le travail des hommes (différents métiers et professions), les loisirs (télévision, chasse, pêche, billard, spectacle topless). Ces séquences sont entrecoupées par une peinture symbolisant la force sauvage des hommes (homme et faucon). Dans la partie du haut, l'homme tout-puissant coiffé d'une auréole, trône dans le ciel, entouré de quatre portraits d'hommes, effigies de la violence.

Enfin l'autel du couple structuré comme les deux autres autels, sauf dans la partie du bas, s'articule autour des champs sémantiques suivants: les corps amoureux (dans le haut), la consommation domestique (énumération des cadeaux de mariage) et enfin la solitude dans le couple (scènes opposées du bas, homme et femme agenouillés sur des cercueils/chapiteaux soutiennent l'échafaudage institutionnel.

L'iconique et le pictural laissent apparaître un système binaire reprenant des schèmes semblables: homme/femme, nature/culture, activité/passivité, agression/séduction, bleu/rose, blanc/or, extérieur/intérieur, réalisme/imaginaire. L'hyperréalisme contribue à établir

une typification de la structure et une hiérarchisation des sujets. Contrairement à l'organisation spatiale du couloir, l'organisation picturale de la salle 2 est a-temporelle. L'accumulation spatiale des séquences picturales et la mise en scène du lit-tombeau sont inscrites dans une seule aire sémantique: le mariage. Malgré l'utilisation d'un langage figuratif réaliste, les emprunts à un code religieux: architecture, icônes, cérémonies (rituels) suggèrent une dimension métaphysique. La reconstitution d'un lieu-chapelle plonge le spectateur-trice dans un environnement où les images mythifiées par les consensus sociaux deviennent les signes/symboles de la mystification des images sociales.

Le lit/tombeau, où des mariés en habit de noces, robotisés, miment une scène sexuelle, est gardé par deux mariés/fantômes. Images sociales sans corps, sans âme, paravents de l'institution sociale du mariage, paravents d'une consommation compulsive des corps. *La Chambre Nuptiale*, parodie et critique de plusieurs systèmes symboliques (art, religion, institution sociale: famille, mariage) reproduit la décadence de nos rapports humains, le matérialisme outrancié de notre société et l'infirmité sentimentale qui accompagne la perpétuation de l'espèce.

Outil de communication, cette oeuvre a été conçue comme un lieu de réflexion et de questionnement. La salle 2 se transforme en salle 3; sous les parois verticales amovibles vers le haut, on a placé un écran pour la projection d'un film couleur. Le sujet du film: l'autonomie dans une famille. Contiguë à *La Chambre Nuptiale*, une aire d'animation a été aménagée; une équipe d'animation multidisciplinaire accueille les visiteurs-euses; on présente un questionnaire aux participants-es; s'ensuit une communication verbale entre les personnes.

La naissance annoncée à l'entrée a peut-être lieu, ailleurs, à l'extérieur de la chambre. La traversée du cordon ombilical et de la chambre/ventre sollicite un cheminement émotif et introspectif des spectateurs-trices. Représentation des normes et des conventions sociales, conscientisation sur l'urgence du processus d'individuation, l'oeuvre recrée un environnement où par le déplacement constant des corps, le spectateur-trice participe à la structuration du projet socio-politique. La signification de l'oeuvre doit d'abord passer par la corporalité: construction d'une architecture/-habitat, participation physique des spectateurs-trices, figuration picturale et sculpturale.

Symboliquement rangée aux Archives nationales, cet environnement constitue une fouille archéologique sur les comportements stéréotypés des hommes et des femmes dans notre société. *La Chambre Nuptiale* depuis le début de sa réalisation a continuellement nécessité la participation de différents groupes sociaux. Les coûts de production ont été subventionnés par plusieurs organismes d'état et privés; cent trois personnes ont oeuvré à différents niveaux de travail: recherches thématiques, recherches techniques, productions techniques et plastiques, équipe d'animation. Le pavillon thématique a circulé dans trois lieux publics, deux centres commerciaux en 1976: le Complexe Desjardins et le Carrefour Laval, puis il a été installé à Terre des Hommes, au pavillon du Québec, Art et Société, en 1977.

La Chambre Nuptiale renoue avec une forme d'art primitive, en tant que représentation d'une structuration sociale et d'une mythologie collective. Cette oeuvre participe déjà à la constitution d'un patrimoine national.

Une boîte de bois, rectangulaire, grise, posée à soixante centimètres du sol, une vitre opaque sur le dessus laissant passer la lumière ambiante, à chaque extrémité, une ouverture vitrée, «Réunion de famille» d'Élise Bernatchez propose une dialectique sur les rôles familiaux. L'investissement iconographique a lieu à l'intérieur de la pièce construite. La participation physique du spectateur-trice est nécessaire pour que le contenu de l'oeuvre lui soit révélé: flexion du corps regardant. Pour une lecture globale de l'oeuvre, il me faut, spectatrice, me déplacer et regarder à l'intérieur par les deux ouvertures opposées.

Une technique mixte à été utilisée: construction de bois, impressions Xérox, découpage des Xérox sur du carton, photo-

graphie. La figuration met en scène deux personnages imprimés au Xérox, le militaire, et le ou la révolutionnaire, opposés l'un à l'autre. Les figures sont inscrites dans un corridor formé par deux tiges blanches parallèles et par une troisième tige placée au-dessus des corps. Des deux côtés du rectangle, parallèles au corridor, deux séquences photographiques sont alignées: des visages d'enfants regardent la scène du corridor. Témoins et voyeurs, comme le spectateur-trice, ils participent à l'élaboration d'un système binaire marquant l'opposition, la confrontation: rouge/noir, blond/rouge, militaire/révolutionnaire, jeunesse/-vieillesse, spectateur/militaire, spectateur/révolutionnaire. Le spectateur-trice devient tour à tour le regardant-regardé, puisqu'à chaque vision il n'y a qu'un seul actant du corridor intérieur qui peut être perçu à partir de l'ouverture.

Sèmes de l'enfermement social, projection de l'affrontement des valeurs traditionnelles et révolutionnaires, cette œuvre établit un constat sur la fixation des rôles dans une famille. La figure masculine connote l'autorité, l'ordre (habit de militaire), la reconnaissance sociale (médailles), le pouvoir (l'arme), quant à la figure féminine (photo Xérox de l'artiste), elle échappe au stéréotype sexuel et à la place revêt les attributs vestimentaires du révolutionnaire (cagoule, veston rouge). L'appartenance sexuelle du révolutionnaire est ambiguë. L'opposition sémantique porte plus sur la dialectique militaire/révolutionnaire que sur celle homme/femme.

Elles ont recréé les champs proxémiques du réel: les lieux, les corps. Maintenant les espaces circonscrits deviennent une métaphore de la vie et de la mort. Ils indiquent l'enceinte de la création et figurent les métamorphoses de l'énergie.

Un réceptacle/sarcophage en acrylique transparent, incolore, habitat usiné, sert de lieu de conservation et de transformation. À l'intérieur *I am, I am* de Lise-Hélène Larin représente une substance organique reproduite avec des matériaux immédiats et simples: papier journal, élastiques, uréthane, masque. Les modes de production: «tendre, lier, serrer, nouer, emmaillotter pour créer la forme, lui donner sa peau: tremper, retremper, reretremper»[13] permettent la structuration de la forme/contenu. Les connotations symboliques, phallus, arbre, clitoris évoquent une puissance génératrice. Les informations récupérées (papier journal) sont liées, retenues, plastifiées.

Dans l'oeuvre *Le convertisseur d'élastiques* l'artiste reprend cette dialectique contenant/-contenu, organique/inorganique. La structure d'acrylique est utilisée à la fois comme contenant et comme élément fonctionnel du mécanisme de reproduction.

Chaque fil élastique, sorti des tétines visqueuses, est fixé à une paroi de la structure. Le vide est encore ici investi par une matière liée, retenue par les matériaux qui la forment (papier élastique, uréthane), et par la structure plastique qui la délimite.

Les dessins *Centre I* et *Centre II*, poursuivent cette exploration de la matière énergétique. À partir de photos des oeuvres tridimensionnelles, des espaces graphiques sont reproduits; les traits sont liés, étirés, les formes sont nouées, resserrées, les signes colorés marquent des lieux spécifiques. Cette démarche picturale permet la focalisation sur une matérialité qui échappait à la perception visuelle des oeuvres tridimensionnelles. Les dessins intensifient et continuent la démarche de reproduire une vision de l'énergie physique qui nous entoure.

Plus de figure humaine, seules les traces des corps, les traces des gestes se faufilent, se tissent dans des environnements feutrés. Des objets tridimensionnels connotant l'appartenance au code du vêtement, les *kimonos* de Michèle Héon témoignent d'une mémoire des gestes. La corporalité exprimée, porte non pas sur une représentation anthropomorphe, mais sur la représentation de l'absence de cette figure.

La représentation iconographique, le vêtement archaïque devient le prétexte à une exploration plastique et à l'inscription de la mémoire du faire. Le processus de création emprunte les gestes aux codes de l'artisanat et

du travail domestique des femmes: teindre et carder la laine, coudre, laver le linge et le sécher. La structuration des oeuvres procède de l'étalement des fibres sur une surface plane, de l'organisation des formes et des couleurs, de la fixation d'un tissu sur les fibres (couture) et enfin des opérations de lavage et de séchage.

Les matériaux utilisés ont la plupart du temps été conservés pendant des mois, des années. Laines, tissus, fibres ont été accumulés au fil des jours, jusqu'à ce que l'artiste décide de les transformer.

L'expérimentation des matériaux est une préoccupation constante dans l'élaboration de ces oeuvres tridimensionnelles. Dans des recherches sur la fabrication artisanale du papier (productions de livres, de boîtes) et dans d'autres expérimentations d'objets tissés ou feutrés, Michèle Héon propose une réflexion sur la temporalité et la résistance des objets à la durée, à la destruction. Les *Kimonos* portent les marques de l'usure et des empreintes des corps: des trouées, des échancrures, des surfaces lâches, étirées, des fibres effilochées révèlent les traces d'un passé reconstitué.

Intégrer les expériences du vécu, conserver les traces matérielles de la quotidienneté, associer les signes *mnésiques* entre eux, c'est cette démarche que poursuit Louisette Gauthier-Mitchell dans l'élaboration d'une installation/environnement, *Ventre d'ailes*[15].

Les matériaux utilisés sont des résidus, des restes d'objets ou des traces d'expériences ayant une valeur émotive ou affective pour l'artiste. Ici, aussi, ils sont des objets/témoins du temps passé, retrouvé, investi d'une nouvelle énergie. Ils sont représentatifs de la matière touchée et des rapports de l'être avec son environnement immédiat.

Ils se regroupent principalement dans les champs sémantiques suivants: nourriture (sèche, céréales, fruits) - végétation (terre, plantes et feuilles séchées, mousses, cendres de feuilles, bois) - animalité (plumes d'oiseaux et de gibier) minerai (roches, gravier, sable).

Les sciures et les copeaux de bois, signes/-symboles d'une activité passée (la construction de meubles, la rénovation d'un lieu) s'entassent dans des sacs de plastique transparent. Les cendres, les roches, la terre, ramassées à proximité des lieux de vie se superposent à l'intérieur de l'enveloppe de plastique découpée en forme de poisson.

Signes du corps, signes du temps, signes des gestes, signes de vie, ils participent tous à la fois à la genèse de l'oeuvre.

Elles reprennent les mythologies du refoulé historique; les mères, les sorcières, les folles, les exclues du corps social sont portées sur la place publique. C'est l'appel à la fête, «l'inversion de la vie quotidienne dans son déroulement»[16]. C'est la rupture avec le temps de travail, lieu où l'accumulation des signifiants (masques, figures, drapeaux, graffitis, tissus, rubans, couleurs) parle de l'histoire des femmes.

Deux projets communs de Marie Décary et Lise Nantel, réalisés pour participer aux manifestations et aux expositions du huit mars 1980 et 1981, fête internationale des femmes, déjouent l'ordre symbolique.

Les chevalières des temps modernes bannières de tissus appliqués, surmontées d'une tête de bois découpé et trouée, soutenue par une structure de bois, représentant trois personnages mythiques: la mère, la fille, la folle. Chaque personnage possède deux côtés qui reproduisent des aspects différents du mythe. Les éléments figuratifs de la bannière de la mère symbolisent: la fécondité et l'enfermement social des mères; ceux de la bannière de la fille: l'énergie/sentiment et l'enfermement dans le stéréotype sexuel «La Miss»; ceux de la bannière de la folle: la spécialiste de l'inconscient et la répression subie par les sorcières.

Les bannières sont des lieux de débordements plastiques: formes géométriques intégrées les unes dans les autres, superpositions des tissus et des formes figuratives, proliférations des espaces et des couleurs. Renversement des codes culturels esthétiques, elles sont à la fois des oeuvres bidimensionnelles et tridimensionnelles. Munies de bras, elles permettent aux porte-étendards de se tenir la main.

La chevauchée rose, formée par dix-huit chevaux roses en tissu, montés sur des balais a été conçue pour regrouper les femmes et pour leur fournir un contre-pied du réel: «Les chevaux sont des moyens dont disposent les Chevalières pour mener leur bataille, pour défoncer...»[17]

Amazones de *L'escouade de la couleur*[18], elles maintiennent le temps et son trop plein: le hors-temps. Avec les autres, elles rendent l'Histoire des femmes aux femmes.

NOTES

1. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, France, éd. Gallimard, 1949, p. 16.
2. Julia Kristeva, *Des Chinoises*, Paris, éd. des femmes, 1974, p. 41.
3. Hélène Cixous, *La jeune née*, Sorties, Paris, éd. 10/18, 1975, p. 175.
4. L'oeuvre n'était pas terminée lors de l'analyse, le rythme et les projets de chacune ayant été respectés. Il m'a fallu composer avec cet impondérable et accepter cette marque du temps dans le présent travail.
5. Madeleine Gagnon, *Lueur*, Montréal, éd. VLB, 1979, p. 59.
6. Texte joint au dossier du Musée d'art contemporain de Montréal, le 7 juillet 1981, Hélène Roy.
7. Les oeuvres qui seront exposées n'étant pas encore produites lors de ce commentaire, l'analyse porte sur les dessins exécutés durant l'année 1981.
8. Madeleine Gagnon, *Lueur*, Montréal, éd. VLB, 1979, p. 20.
9. Les oeuvres qui seront exposées n'étant pas produites lors de ce commentaire, l'analyse porte sur une production antérieure.
10. CAHIERS des arts visuels 11, texte de Lise Landry, Montréal, automne 1981, p. 5.
11. Esther Harding, *Les mystères de la femme*, Paris, Petite bibliothèque Payot, p. 40.
12. La situation de l'art et l'identité québécoise, Communication de Fernande Saint-Martin, Musée d'art contemporain, Montréal, le dimanche 26 octobre 1975.
13. Texte de présentation de la démarche de création, Lise-Hélène Larin, présenté au Musée d'art contemporain, Montréal, automne 1981.
14. Les oeuvres présentées au Musée d'art contemporain n'étant pas terminées, l'analyse porte sur une production antérieure.
15. Le commentaire ne porte que sur la démarche d'appropriation des matériaux, l'installation n'étant pas terminée lors de cette analyse.
16. Catherine Clément, *La jeune née, La coupable*, Paris, éd. 10/18, 1975, p. 44.
17. Texte de présentation, Marie Décary, Lise Nantel, déposé au Musée d'art contemporain, automne 1981.
18. Appellation choisie par Marie Décary et Lise Nantel.

Suzanne Foisy

Le moment de la prosopopée des femmes

Suzanne Foisy enseigne la philosophie au CEGEP Montmorency; a rédigé un mémoire sur la logique de Wittgenstein et une thèse sur l'esthétique de Schelling; s'intéresse depuis plusieurs années aux relations entre l'art et le langage; participe actuellement à des ateliers de «pragmatique artistique» à l'université de Montréal.

* Les artistes dont il sera question dans ce texte sont: Louise Abbott, Louise Bilodeau, Andrée Brochu, Sorel Cohen, Judith Crawley, Mira Falardeau, Sheila Greenberg, Louise de Grosbois, Anne de Guise, Clara Gutsche, Raymonde Lamothe, Madeleine Leduc, Ginette Loranger, Nicole Morisset, le groupe Plessisgraphe (Marik Boudreau, Suzanne Girard, Camille Maheux), France Renaud, Joyan Saunders.

Essai théorique

Des corps démembrés exposés dans des vitrines, des yeux d'adolescentes scrutant comme des mondes, un talon-aiguille menaçant. Une femme-poisson étrange, une vitrine lavée mécaniquement. Une épingle à linge mortifiée, un téléphone géant, des pancartes, un témoin, un bain, un miroir, un rêve. Autant de métaphores visuelles qui s'érigent en critique des stéréotypes dominants. Beaucoup d'objets décoratifs et domestiques, qui se retournent visuellement contre le contexte qui les a vu naître, un peu comme si l'action se retournait contre le «monde», un peu comme si la passion se retournait contre la réalité des femmes. Des photographies, des bandes dessinées, des illustrations, quelques vidéos. Autant de formes qui indiquent en l'accentuant, l'intensité psychique à reconstruire intérieurement. Disposer les divers éléments et puis les «vivre».

Au fil des différentes images, la conscience est prête à osciller, puis à laisser surgir en elle l'obscurité. Regards et attitudes, gestes et arrêts réfléchis, tout, en elle, le sait: la pensée féministe n'est pas une voie du hasard mais une pensée du commencement tangible, une pensée qui, tantôt rencontre des objets tantôt rencontre des actions, ou ne rencontre rien. Parcourir les moments quand même, à partir de ce point. N'être qu'eux, momentanément, dans leur contenu social: cela ne lui semble pas seulement possible mais primordial. Le crayon, la plume et la caméra autorisent à explorer toutes les ombres ou à garder l'oeil ouvert. Être toujours là où rien ne promet d'être comme avant.

Décrire cette prosopopée visuelle dont le son semblait aboli, et, pour en paraphraser quelqu'une, «voir» et «être vues ensemble», cela témoigne d'une reprise déjà présente au sein de ces gestes dessinés ou photographiés, cela atteste une vérité que ces gestes, diversement, traduisent. Les différentes manières d'être et de vivre sont reflétées, par la plume et à travers l'objectif, par les différentes manières de dessiner, de regarder l'objectif et de voir à travers l'objectif. On connaît l'impact de l'image: là où elle «rend» le plus, elle sélectionne encore. Or une fois de moins ici, dans la corrélation du texte et de l'image, on ne nous imposera pas quelque chose de trop. Depuis les repères iconiques jusqu'à leur articulation, puis à la rigueur dans la poursuite du sens, cette vérité sociale s'est donnée à voir et est devenue prescriptive. Elle scrute immédiatement le regardeur, le transforme là où il se rend à l'évidence que toute image profère quelque chose de vrai. C'est là aussi l'aspect disruptif de l'image: rendant vrai, elle s'épuise sans qu'on ait pu encore la saisir.

Pourquoi au juste est-il question de «moment» et de «prosopopée»? Le «moment» fait pour moi appel à la notion de dialectique. Le moment dialectique, c'est la force présente des images, l'impulsion qui renvoie d'une image à l'image qui lui est opposée. Le moment, c'est aussi le mouvement qui lui est assignable, ce qui se passe sur le plan des choses étant alors déterminé et entraîné par cette force sur le plan de la pensée. Tout ce mouvement qui concerne ici un processus psychique et non pas une transformation

matérielle, je l'associe au féminisme. Quant à la «prosopopée», elle relève de l'expression artistique. Les femmes-artistes animent le monde des objets, le monde des ombres: elles le font parler et lui prêtent une action afin que l'engagement y trouve un repère. Les femmes-artistes sous nos yeux insufflent de vie la matière brute du monde et rendent même la pure absence, critique.

Il faut tenir compte de la restitution diverse du réel qui s'effectue dans les images, tout en présupposant que la réalité des femmes n'est pas celle du «monde» et que les deux registres qui s'entrecoupent, celui de la photographie et celui du graphisme, décrivent le même moment. Bref, même si une opacité demeure entre le pouvoir implacable et déictique et le pouvoir évocateur et merveilleux, cette restitution doit confronter ces deux médiums l'un avec l'autre afin de vérifier l'hypothèse d'un recouvrement commun et spécifique incarné par les images. Il faut donc violenter leur lieu pour voir si le statut critique ou la censure propre au graphisme ne déborde pas sur le statut véridique du contenu photographique afin de le neutraliser, et peut-être même, de saboter l'engagement implicite qui s'y profile. Cette assomption surgit en vertu de la présence au sein des images d'une double *mimésis*. En effet, entre leur aspect tragique et leur aspect comique se dessine une certaine forme de réel, mais en même temps un processus terrible qui veut que la transformation du réel produise justement ce qu'il y a de plus redoutable. Imaginez la première image féministe. Prototype de tout, son référent n'est rien, mais sa *vanité* cumule les éléments paradoxaux de sa naissance.

Les figures sont ici constatives et critiques; elles dévoilent une situation sociale et proposent son dépassement visuel. La problématique générale se situe sur le plan des objets aliénants. Dans la sphère graphique, c'est une franche réification tandis que dans la sphère photographique, ce sont les figures qui portent la contradiction. Ces images se soudent ensemble pour former un monde: elles coïncident pour y établir et y satisfaire les règles d'un ordre autre que l'ordre connu, les règles mêmes du jeu de l'exclusion. Il est urgent de participer au jeu jusqu'au bout: il suffit d'y ajouter des lettres, d'y joindre des gestes. Le jeu lui-même réinsère des gestes qui deviennent alors clairs pour la conscience; il produit ainsi quelque chose d'inmorcelable.

Les productrices d'images animent précisément ce qui n'a pas été vécu, et elles puisent au font de l'ambiguïté, ce qui s'offrira désormais à l'oeil. Cette vie qui n'a d'autre lieu que la surface d'une photo, que la surface d'un papier, va-t-elle par sa nécessité même rendre compréhensible la vie en dehors de l'image? Cette vie là, maintenant, pourrait bien n'avoir que peu d'importance. Le dessin passe plus facilement en vertu du transfert imaginaire qui lui est inhérent et qu'il appelle. Le réalisme photographique rend le message féministe plus direct. De part et d'autre cependant, viennent s'arrêter des gestes qui font surgir et instaurent un espace, entre le monde transposé du dessin et le monde authentifié de la photographie.

Si le drame s'intensifie dans les figures photographies, il est neutralisé par l'humour et réactualisé par la parodie. La fabrication du sens qui en résulte est telle que ce sont maintenant: les objets, les ombres qui, une fois visuellement analysées et thématisées, permettent d'intérioriser le caractère pathétique de la conscience.

Comment définir l'émotion qui naît devant ces attitudes, ces regards, ces objets dédramatisés par la représentation? Quels éléments contribuent à rendre la «substance» des femmes et quel est leur moment? La nature des images renvoie à l'histoire des images passées; chaque figure assume l'apparition de la première image. La prosopopée suggérée par les artistes reflète-t-elle l'identité du féminin? Des images persistent dans ce monde des «conséquences» que les femmes ont une fois reconnu. L'auto-portrait en dit long sur cette phase de restitution lente et le format album figure le revers de l'histoire de la falsification du sens. Ce renforcement de l'identité féminine est symptomatique depuis quelques années: le portrait présente le processus psy-

chique qui accompagne la quête de l'identité à travers une relation entre la femme représentée et des figures du même sexe. Je pense aux *Portraits Sisters* de Sheila Greenberg de même qu'à *Superstratum* de Joyan Saunders. Chez celle-ci, cependant, le caractère essentiellement autobiographique s'accompagne du format magazine. On sait le rôle de la paralittérature qui permettait de privatiser les dernières aventures d'une héroïne et de renforcer l'identification aux clichés romantiques. L'autobiographie comme parodie critique de cette littérature se pose comme l'expérience du cheminement personnel et, comme document, elle exprime le désir de faire le premier geste, d'utiliser l'élément auto-référentiel pour l'étayer davantage tout en démystifiant le statut de femme et le statut d'artiste. Les femmes-artistes deviennent donc à la fois les témoins et les reporters de leur propre existence momentanément réifiée, réalisée sur la surface et dans les objets. Chez Sorel Cohen, le travail autobiographique n'a pas le même sens; sa production figure un transfert de désirs dans lequel la référence à l'expérience individuelle est en même temps la référence aux limites, aux confins desquelles le féminisme oscille puis se trouve, entre le photographique et le pictural. Chez France Renaud et chez Louise Abbott, où le travail n'est pas autobiographique, la recherche sociale maintient la contradiction en la transposant sur le plan esthétique. La vérité de la photographie appelle la prise de conscience de cette contradiction.

Les femmes-artistes se confrontent toutes plus ou moins à travers leur production, que ce soit dans le champ de la photo contextuelle, conceptuelle ou dans le champ des périodiques féministes où l'exploration risque d'être plus critique. Bref, leurs photos et leurs dessins constituent un questionnement social. Ce questionnement trace l'essence d'un drame vécu, depuis l'anomalie de l'absence d'identité, à son identification, puis à l'allégorie de sa présence (le récurage efface l'image pour laisser apparaître une plage blanche chez Raymonde Lamothe). L'art féministe, s'il est acquis dans sa substance, dérive donc d'expérimentations immédiates. Il est politique: les figures sont en position d'attaque pour neutraliser toutes les images qui ont consumé le sens. Chacune à leur manière, les artistes intègrent leur identité féministe dans leur production; l'engagement se mesure souvent au degré d'engagement physique des artistes dans les situations qu'elles cernent sur le plan graphique et à l'échange d'intensités avec leur sujet sur le plan photographique (Louise de Grosbois, Louise Abbott, France Renaud, Sheila Greenberg, Judith Crawley, le Plessisgraphe). C'est alors que l'oeil contre l'objectif et les manières de regarder l'objectif, révèlent les manières de vivre. La conscience féministe suggère des modes d'interaction et fonctionne selon des zones de tension entre le social et l'esthétique. La réciprocité entre le privé et le public est profondément sentie et illustrée. Dans ce contexte, accentuer la «méprise», cela veut dire repérer la «bêtise».

La visée générale est de présenter, d'évoquer la situation représentée, de provoquer la conscience ou, éventuellement, de suggérer une action adéquate pour y remédier. Dans cette visée le produit photographique montre une coïncidence, tandis que l'illustration humoristique montre un décalage qui produit l'effet comique. Je pense à l'impression de contrainte née de cette coïncidence qu'engendrent les photographies d'Anne de Guise: la vérité à l'instant la plus compréhensible a trait à cette distance qui s'installe entre les sentiments présents du regardeur et les apprentissages passés qu'il doit visuellement réexpérimenter. C'est cette distance qui est vraie. Je pense aux personnages-témoins chez France Renaud - ici un petit enfant dans le siège arrière d'un vélo, là une jeune fille souriante, debout dans une chambre de toilette à New York, qui sourit de la situation contraignante de l'attente, de la situation de se faire photographier - qui introduisent le moment critique et médiatisent en même temps le conflit, l'«aménagent» pour ainsi dire. Je pense aux dessins d'Andrée Brochu où, la plupart du temps, la juxtaposition du dessin et du texte constitue une censure provocante. Je pense à la légende surajoutée au scénario du dessin érotique chez Nicole Morisset. Je pense à *Phone* de Joyan Saunders où l'objet animé préfigure le drame intériorisé de l'at-

tente et anticipe déjà l'identification du regardeur. Le texte qui décrit beaucoup, confronté à l'image qui en montre peu, accentue la situation inconfortable du personnage (anéanti par l'objet), mais exhorte à l'assumer «quand même» selon un concept fortement ancré dans le vécu social. Dans *Superstratum*, le rôle du manifeste morcelé comme «superstrate» est de saisir l'ambiguïté pour mieux la maintenir. La vérité sociale qui prescrit toujours dans le monde des prosopopées, je la vois là, agissante, dans cette distance si proche créée par le texte qui surplombe l'image ou par la présentation d'un tiers.

Le moment conflictuel une fois repéré, il s'agit de voir maintenant comment il opère. Certains styles et certains médiums concourent plus que d'autres à cerner, à maintenir ou à dépasser la contradiction. Dans l'illustration humoristique, le contenu peut atteindre une densité telle que s'y joue le drame dans son ambivalence constitutive. Certaines photographies auxquelles je reviendrai, vont jusqu'à tomber dans l'ironie. Mais dans tous les cas, l'intensité se dirige vers l'intérieur et la mesure de l'ambiguïté réside dans l'enjeu que les figures soulignent plus ou moins immédiatement. Cet enjeu apparaît comme la résistance que tous ces travaux offrent à la récupération. Bref, la prose féministe comme recherche sociale de l'identité, se fait selon moi sous la forme d'une activité «négative». Ce qu'on voit apparaître dans les œuvres, c'est un moment particulier de la conscience, l'expérience de la pensée féministe à travers l'«être-autre» que l'on peut interpréter par l'intermédiaire du modèle dialectique. En effet, dans la dialectique, l'aliénation est «matérielle»; elle est toujours accompagnée de son caractère objectivant. La «conscience de soi» est le résultat ou le mouvement de retour de la conscience en elle-même à partir de ce qui diffère d'elle. La conscience opère une négation face au monde sensible (premier moment): mais cette négation permet aussi à la conscience de revenir en elle-même (deuxième moment). Or, ce dernier moment est le moment que nous proposent les images. Le modèle est pertinent au sens où il permet de confirmer la présence d'une subversion nécessaire qui doit se transcender. Les affres que l'aliénation dans l'objet entraîne agissent comme force qui communique une impulsion. Le monde en tant qu'objet ambigu du désir est et n'est pas à la fois. Le «monde», celui des stéréotypes, ne se pose qu'en tant que prétexte pour que s'affirme cette conscience, mais en même temps, le monde n'est pas non plus en tant que tel, puisqu'en l'assimilant à sa propre substance, la conscience le nie. Au sein de cette expérience de la pensée qui est aussi mouvement du désir, la conscience se cherche intérieurement et se cherche dans la négation. Le principe du mouvement des termes opposés (affirmation et négation) est projeté au devant dans un troisième terme (négation de la négation ou négation qui s'applique à elle-même). C'est cette projection qui doit mener à la vie en dehors des images.

Ce modèle doit montrer comment la quête d'une identité constitue le principe des divers moments empruntés et comment ce principe attend en avant la conscience. La subsistance du conflit illustre sa présence même lorsque la conscience collective absorbe le monde comme c'est le cas pour les images présentées. Les prosopopées féministes révèlent chaque fois la zone de vérité de ce moment: l'activité négative qui est l'existence même de la figure morcelée. Chez Sorel Cohen par exemple, ce moment est représenté. Le contenu photographique développe la conscience de se regarder elle-même regardée comme produisant cette ménagère qui est vue, à travers une fenêtre, sur la toile et dans la vie. La réflexivité inhérente à son œuvre fait passer de la passivité de l'activité domestique photographiée à l'activité artistique librement assumée. L'effet est amplifié par la somme des séquences, par leur juxtaposition et par le mouvement créé par la segmentation générale. C'est l'instrument de travail, le chiffon, qui animait le sujet dans sa fougue de nettoyage comme contexte englobant, qui, par sa coloration, crée maintenant la toile. L'ambiguïté construite par la fragmentation du geste, cherche et trouve un repère entre les zones «peintes» symboliquement et les objets photographiés. L'oeil réfléchit et dialectise ce geste, ce mirage que la

société (l'être-autre) aurait pu ne pas voir passer.

L'espace demeure cependant ambigu entre la production critique et la restitution requise. Ce pouvoir de représentation de l'image féministe, est-il social ou esthétique? L'émancipation qui se produit sur le plan de la matière sensible travaillée et construite, prêche-t-elle par excès? L'envers des images, c'est l'endossement et l'abolition sociale de cette ambiguïté. Le mouvement des images nous a révélé que la médiation s'effectue sur le plan des objets. Mais il existe différentes manières de pousser l'identification à l'autre. «Ça surprend toujours quand une femme change de rôle» (Andrée Brochu). Les images répondent, elles sont comme des points matériellement marqués qui profilent l'attente. Le devenir-autre de la pensée comme moment nécessaire dicte lui-même le chemin à ne pas emprunter. Mais devenir-autre pour les images, cela veut dire prolonger la négativité jusqu'au bout. Quant au genre de subversion requise, sa règle de construction est plus ou moins douce ou violente. Elle est graduée dans le roman illustré de Ginette Loranger *Une fille à mode se penche sur son passé* qui répond à *La ligne juste et la Chienne à Jacques* de Monique Dumont, dans *La Vie en Rose* (mars-avril, mai 80). Chez Clara Gutsche par exemple, la réflexion naît de la rencontre de la puissance allégorique des objets et de leur double fonction attractive et répulsive. Dans les photos documentaires de Louise de Grosbois, les pancartes provoquent, mais assument en même temps l'impact émotif dans leur rôle de «légendes» de l'événement: elles fixent la caméra et se joignent aux attitudes et aux voix des femmes regroupées qui piétinent l'espace public. Pour la réalité, pas pour le «monde», c'est tout de même un détour que de s'expliquer à travers une image! Car si l'image accuse la déraison, elle peut aussi servir d'ersatz à la subversion. Je pense au danger inhérent à la réflexivité de certaines illustrations humoristiques.

Deux mois pour les voir ces images, deux grands mois, hésitante, devant le piège de leur plaquer un commentaire qui consomme encore, change de registre, clôture. Deux mois trop courts pour rendre clairement toute la vérité qu'elles révèlent immédiatement. Sans cesse cette neutralisation de l'effet dramatique par l'effet humoristique au sein d'un jeu de réciprocités déroutant. Le moment dialectique du drame (son ambivalence constitutive) est d'abord réfléchi par le visuel. Ce moment négatif de réflexion une fois repéré, la pensée féministe est transportée depuis son contenu idéologique jusqu'à son aspect utopique. En effet, l'affirmation du premier moment (la peur) est déjà passée dans sa négation: dans cette peur de la peur qui nous presse de devoir retrouver les prémisses visuelles pour les joindre aux conséquences vécues, de cerner le principe d'une coïncidence nouvelle, Clara Gutsche organise esthétiquement la dispersion et ses photos sont comme des scènes ou des espaces-limites où tout doit maintenant s'articuler et se jouer. Interprétée comme critique de la consommation, la contradiction demeure. Interprétée comme critique féministe de la société, elle ouvre sur un espace utopique. La réalité, qui nous parvient toujours idéologiquement tronquée, continue-t-elle son travail obscurcissant? La femme-objet se revendra-t-elle encore? L'imaginaire féminin n'a-t-il toujours projeté que sur des objets, comme nous le montre Joyan Saunders? Là où le visuel sera vécu, les conditions élaborées par la pratique de l'art féministe se projetteront cette fois inconditionnellement. Mais avant que n'arrive le «post-féminisme», si la représentation choisit un contenu subversif, c'est qu'à la limite elle n'a pas le choix de renverser visuellement le monde renversé dont les femmes ont fait leur vécu intérieur pratique. Les vivre jusqu'au bout ces images et, en même temps, nous réveiller d'elles. C'est le message momentané qui est transmis artistiquement par cette prose écartelée entre la stratégie du monde qui nous fait croire qu'il nous «voit» et le fait de ne pas voir cette bêtise. Un espace assez grand toutefois pour que l'oeil gobe à petit feu les restes, fasse disparaître l'adversaire et institue une domination autre.

La pensée féministe expérimente, profile et projette ses propres conditions d'existence. Avec l'oeil d'Anne de Guise, la dénonciation de la servitude fondamentale doit permettre, sinon d'annuler ce qui arrive en fait, du moins d'éviter la formation de nouveaux jeux d'opposition.

L'intensité présente dans tout ce que ces femmes disent et produisent nous révèle qu'il s'agit de repeupler les images des objets qui ont défini la réalité féminine. Cette violence symbolique n'est pas linéaire, elle travaille dans toutes les directions, elle mobilise tous les arsenaux. Mais les images sont encore imbibées des éclats de conscience passés, avant que n'ait eu lieu l'action provocante des signes. La phase ultime de ce mouvement dialectique, ce serait de savoir vivre en dehors de cette déraison où l'on use encore la croyance, ce sera d'intégrer la distance entre la conscience autre et la conscience de l'autre. Après l'action, assumer l'être que cette action maintenant prépare. Les images reflètent toujours les convulsions de l'histoire et, si elles sont toutes en ce moment encore absorbées par l'objet, c'est qu'on sent à travers elles comme une objection primordiale. Cette opposition est repérable dans le caractère paradoxal des situations imaginaires créées entre la conscience et son objet, particulièrement dans les bandes dessinées et les romans-photos:

1) Le personnage féminin refuse de dominer complètement son rival.
2) Le personnage féminin refuse que son rival triomphe complètement de lui.

D'un côté, l'objet (soulier, poupée, homme, carrière) lui échoit mais n'est plus valorisé: le personnage s'«adapte» socialement tant bien que mal. De l'autre, l'objet devient inaccessible au personnage (téléphone et soulier géants chez Joyan Saunders et Andrée Brochu). Mais il faut que la fiction sache résorber l'histoire. Là où elle prescrit d'éviter à tout prix le renversement des termes, elle prescrit aussi d'éviter que le rire ne se fige sur les images comiques ou que la photo déborde dans le registre ironique. Car ce serait fixer le drame, lui enlever tout son pouvoir. Or c'est pourtant ce qui se produit à quelques reprises. Chez Clara Gutsche, l'intensité semble renforcée par l'impression ironique qui se dégage aussi de ses photographies: au lieu d'une écriture silencieuse des objets inanimés, surgit tout à coup une bande dessinée déroutante. Le viol passif opéré par les objets est transposé en réification opérée par les images. Chez Andrée Brochu, c'est l'effet humoristique lui-même, engendré par l'écart entre le petit personnage et le grand soulier cynique et désinvolte qui lui tourne le dos pour déborder le cadre, qui est menaçant. Après un soubresaut, la photographie est investie par l'imaginaire et l'illustration devient implacable. Le personnage se bat toujours contre le viol social de son intimité et, en même temps, le viol visuel serait de l'assimiler au domestique et au décoratif (voir *La grande épingle à linge mortifiée*, installation d'Andrée Brochu, dans *Lavage du Samedi Soir nº 2*, UQAM, mars 81, et *States of Being*, vidéo couleur de Joyan Saunders, 1981). Le renversement de l'effet définit l'expérience-limite que chaque médium réserve et incarne au sein du mouvement général. Du prototype irrémédiablement perdu à la profusion des images, il s'en faut peu pour redoubler le «hors-foyer» au lieu de faire, comme le dit une métaphore qui revient souvent, «le grand lavage». Bref, l'excès dans la ritualisation risque de perpétuer la situation conflictuelle au lieu de la pousser à bout.

Pensée utopique, pensée échappant au contexte de la prosopopée? Si l'énonciation de la bêtise ne «désenrôle» pas davantage, quelque chose de trop brut pour le «monde» roule cependant quelque part, quelque chose de terriblement présent dont on ne privera plus les femmes dans leurs images: le sens. Les yeux lucides des personnes individuelles, les attitudes des femmes regroupées, les objets domestiques et esthétiques magnifiés se calquent en effet sur plusieurs absences, sur plusieurs «versos».

Décrire cette prosoposée visuelle, ce cri matériel qu'émettent les femmes-artistes, leur accorder un lieu privilégié, l'espace utopique d'un musée, c'est reconnaître que le «possible» est aussi «vraisemblable», c'est politiser l'attente. Le féminisme vit les formes d'art

comme des formes de vie nécessaires. Témoins au-devant d'un héritage, les oeuvres ne sont pas aussi énigmatiques que la vie. Car le désir résiste au devenir-autre. Socialement irrécupérable et *inséductible*, il a toujours fait vivre en dehors de la bêtise, il s'est toujours battu contre l'interdit. Je le vois dans *The oac baby* de Joyan Saunders. Prisme, il fait agir l'éternelle figure absente du «monde»: la femme qui n'est pas objet ou le signe magique de l'existence chez Nicole Morisset.

Il est donc nécessaire d'affronter socialement cette peur de la peur que la prosopopée visuelle réussit à surmonter. Le féminisme est ce plaisir négatif, cette figuration fascinante et déconcertante qui se dessine toujours à côté du stéréotype éclaté, et qui ne cesse de «potentialiser» la réalité. Quant aux soi-disant oeuvres «anti-féministes», ce sont des accidents de parcours, non pas des symptômes nécessaires que le mouvement devrait absorber.

Faire l'apologie de ces images risque de les paraphraser toutes. Car il suffit de les «vivre» ces images, de retourner la censure. Les rendre vivantes là où le discours se bute, les vivre, non pas comme illusoires mais comme agissantes, comme ces utopies concrètes qui ont anticipé l'histoire (Bloch). «Utopies» parce que rien qu'images, rien que «possibles», politiques et séductrices, diaphanes et fugitives. «Concrètes» parce qu'expérimentations «réelles» qui ponctuent les absences, stratégiques et persistantes. Conscience de soi diffuse des images, expérience des limites qui préfère la nuit profonde de l'être-autre, et dont le dispositif convoque, non pas le féminin «stoïque», mais ce «degré zéro de méconnaissance» (Mannheim), cette *Unverborgenheit*, la présence non médiatisée qui «pointe» dans les photos selon l'expression de Barthes, le plaisir retardé qui «pointe» aussi dans les illustrations que l'on n'a jamais vu passer. Il faut donc s'emparer de l'excès des caricatures, des photos et des vidéos, au moment même où ils ne nous laissent surtout plus le choix des objets qu'on abandonne là, tels des images, dans un tiroir, et qu'on sort pour nos fonctions/fictions de femmes: des épingles et des cordes, des sous-vêtements, des guenilles, un récurrent, une robe sexy - des accessoires et des «prix» - le soir d'une exposition. «Facile» de créer des images, «difficile» de les animer. Je pense aux images qui ne sont pas que les prétextes que la prosopopée attend, je pense à celles qui ont instauré le sens et qui ne cessent de restituer les signes dans l'existence. «Naître» de ces images qui signent à la fois le moment critique où est parvenue la conscience et son inactualité vivante: la déraison de ses objets. Dans le parcours des prosopopées visuelles, le féminisme instaure donc un moment négatif constitutif: l'espace du retournement des objets contre les pourvoyeurs d'objets. C'est ce retournement qui porte au-devant, pour une présence, l'une obscure, l'autre hésitante. Le féminisme «réapproprie» tranquillement. Et dès lors, c'est un monde, où les femmes se reconnaissent et qui les reconnaît.

Pourquoi participer au catalogue d'une exposition intitulée «Art et féminisme»? À cause d'une «dimension» féministe. Quelque chose de plus englobant, quelque chose d'autre qu'un simple prédicat ou qu'un simple substantif. Cela même que m'a livré la prosopopée des femmes.

Description

L'exposition présente des contextes photographiques qui sont conceptuels, analytiques ou documentaires. Je les subdivise en trois sections: *photographies documentaires, mises en situation, constructions.* Ces photos introduisent des assemblages et des juxtapositions de textes et d'images, des reportages, des séries de paysages sociaux et de portraits individuels, des séquences qui participent le plus souvent du roman-photo autobiographique ou du portrait interprétatif. Quant aux *illustrations*, elles versent volontiers dans l'humour, que ce soit la caricature, la bande dessinée ou la parodie. Les dessins présentent le plus souvent le contexte de l'oppression féminine, avec un seul personnage ou à un seul objet. Dans son mode, l'illustration est déjà critique: elle vise à présenter la «Femme», encore opprimée ou déjà émancipée, dans son rôle traditionnel ou dans son nouveau rôle au sein de la société actuelle. Le tout est relié au contexte d'une société où le «renversement des rôles» se serait effectué. Des détails sont évidemment accentués, simplifiés; le réel entrecoupé tranche sur la vérité et la réalité de l'image photographique. Mais pour nous, la photographie et l'illustration travaillent toutes deux l'espace entre l'imaginaire et la réalité sociale.

J'ai décidé de présenter les deux corpus (dix-neuf artistes en tout) dans une continuité d'abord, afin que les images puissent mieux librement coïncider par la suite. L'ordre est arbitraire, il s'insère dans les catégories que j'ai nommées: mais il ne l'est pas au sens où les formes, le contenu des images et leur puissance évocatrice se prêtent au jeu des intensités que j'attribue au moment particulier que le féminisme vit en ce moment dans les images. Le plus souvent, j'ai choisi une œuvre particulière et j'ai parlé de l'œuvre lorsqu'aucune ne m'était sous la main disponible.

Photographies documentaires

Louise de Grosbois. Elle se place physiquement en situation pour photographier des manifestations féministes (8 mars - Avortement - Garderies - Viol, etc.), l'oeil braqué sur le vécu actuel des femmes, prêt à saisir à tout moment leurs gestes événementiels et quotidiens. Les femmes en foule semblent avoir assumé le fait d'être photographiées et considèrent la photographe comme une des leurs, anonyme derrière sa caméra qui lui tient lieu de pancarte. On reconnaît des visages mais ce n'est pas là l'essentiel. L'essentiel pour elle et pour elles, c'est d'être regroupées pour revendiquer. À la limite, l'essentiel, c'est ce qu'on peut lire sur les pancartes.

Louise Bilodeau. San Francisco 1979: un homme déambule devant une vitrine où sont étalées des têtes joyeuses en série linéaire. L'homme semble inquiet, surpris de se faire photographier. On a l'impression qu'il se sent courcircuité comme homme-objet entre la vitrine féminine et l'oeil féministe. Mais non! Pour Louise Bilodeau cette photo relève de la première catégorie des photos qu'elle pré-

sente: c'est une photo «prise par le trou de la serrure», un témoignage quoi!, où l'oeil n'est pas nécessairement féministe. Sa deuxième catégorie de photos agrandit ses propres fantasmes féminins; ce sont des photos «qui éveillent le futur» et «métamorphosent le photographié et le photographiant». Cette catégorie ouvre un «nouveau dialogue» avec les hommes et l'oeil est anti-féministe.

Mises en situation

Anne de Guise. À la limite du reportage et de la mise en situation, elle a entamé une critique scientifique visuelle de la culture, celle de l'apprentissage des stéréotypes. Tout dans les comportements est «appris». Anne s'engage physiquement dans ses sujets d'étude et présente, depuis la petite enfance, la différence apprise et vécue entre les stéréotypes féminins et masculins véhiculés dans l'éducation de 3 à 18 ans. «Le grand écart ou la petite histoire d'un enrôlement» (UQAM, oct. 81) cumule un travail de recherche qui a duré un an et demi. Son étude photographique est provocante; l'oeil se sent comprimé dans le jeu des oppositions sur les murs, il oscille entre les attitudes et les jeux, la relation avec les parents et les activités scolaires. Si l'ancrage des stéréotypes s'apprend, l'oeil aussi apprend le programme social prévu pour les filles et le programme prévu pour les garçons. La différence entre les comportements se redouble selon les milieux, découvrant ainsi diverses variations dans les sentiments (complicité entre filles, violence entre garçons, etc.)

Louise Abbott. Elle présente des portraits individuels qui s'inscrivent dans sa série *La jeune fille à l'âge transitionnel de 11 à 14 ans.* Ces portraits sont accompagnés d'un texte qui propose des extraits d'une entrevue que Louise fait avec chacun de ses sujets et qui explique le contexte. La puberté, c'est l'âge de l'ancrage de nouveaux stéréotypes mais aussi l'âge du choix d'y adhérer. Un milieu féministe ne permet même pas d'éviter cet ancrage. Louise veut capter les sentiments particuliers à cette période critique, bien qu'elle laisse au regardeur l'occasion de faire sa propre interprétation. Elle met beaucoup d'intuition dans son faire mais le résultat est toujours rationnel. Les regards fiers et nostalgiques nous scrutent, les sentiments semblent sortir du contexte pour mieux le recréer. «Vous faites ce que vous êtes» avait-elle dit en avril 77 à G.M. Dault pour la revue *Saturday Night.* Retenue, minutie dans le détail, clarté, équilibre de la forme et du contenu: voilà ce que sont les photos de Louise Abbott, voilà ce qu'elle est.

France Renaud. Ses mises en situation savent repérer et maintenir la contradiction. Beaucoup de miroirs et de points de fuite apparaissent dans ses photos. Beaucoup de personnages-témoins, donc beaucoup de moments critiques. Sa photographie est contextuelle, sociale. France commença sa recherche en faisant des portraits là où s'établissait une relation sensible entre elle, femme et photographe, et une ou plusieurs personnes, surtout des femmes. Puis, engagée peu à peu dans une perspective féministe, elle en vint à présenter des mises en situation sociale où les femmes surgissaient comme personnes dans un environnement particulier. Ses photos se sont situées d'abord sur le plan du constat, puis l'engagement fut graduel à la lumière des sujets qu'elle représentait. Un geste, une attitude, un regard créent de nouvelles règles de jeu. France accentue souvent cette étape en peignant à la main certains éléments de la photo, ici une robe, là un jouet. Dans des cas précis, elle propose donc une distance supplémentaire entre les objets peints et l'oeil critique. La pellicule en cerne toujours une d'un trait, comme personnage-témoin de la transition qui s'effectue dans l'image; les interventions symboliques viennent donc briser le paradoxe inhérent à la photographie. Ses photos sont souvent faites au grand angle et présentent toujours un équilibre formel qui montre l'équilibre entre deux termes contradictoires. Leur thème s'énonce ainsi: «La femme dans sa manière de vivre et d'être». On y sent le moment critique de l'émergence des femmes au sein d'un climat de confiance entre femmes, on y sent l'in-

vitation à les «vivre» pour reprendre une expression de France.

Judith Crawley. Elle s'intéresse aux images féminines photographiques et poétiques et présente une série de quatre photographies déjà quadruplées, intitulée *Relations* (nos 1, 2, 3, 4). Le sujet de ses photos, c'est la femme mise en situation avec d'autres personnes, femme, nièce, fille, amant, etc. Le mode de présentation, l'interaction sous la forme d'un quadrant des diverses images par leur thème particulier, enrichit leur sens. Son intention est de confronter les stéréotypes dominants dont on affuble socialement la femme avec les équivalents passive=soumise, active=sexuellement provocante. Judith se met elle-même en situation sans que les photos soient autobiographiques: elle circonscrit à travers l'objectif les tensions douces et fortes que les femmes entretiennent quotidiennement entre elles. L'origine de ses créations photographiques, c'est la réalité sociale, à savoir ce monde au masculin confronté à la spécificité de la vie publique et privée des femmes. La mise en situation dans un milieu traduit des aspects du vécu féminin que les assemblages amplifient: les quatre quadrants montrent les différentes facettes qui «racontent la femme». C'est une présentation dont la fonction est de remémorer et de partager des événements, des relations et des perceptions. C'est en même temps une provocation tranquille qui s'adresse d'abord aux femmes. Photographier, pour elle, consiste en un geste social: il s'y passe comme un processus de domestication qui formera les images. Mais c'est au sein de ce processus, malgré que ses sujets soient des amis ou des parents, qu'elle abhorre être «touriste dans la réalité des autres». À *Articule*, avril 81, elle avait dédié *Relations* à tous ceux qui peuplent les images.

Sheila Greenberg. Elle s'inscrit dans la tradition du portrait interprétatif qui n'a d'autre fonction pour elle que de présenter des gens qui se révèlent devant la caméra selon leur regard et leur attitude. Les personnes que l'on retrouve dans sa recherche, ce sont d'abord des «soeurs». *Portraits Sisters* est à l'origine une série de dix portraits exécutés en 80 et qui décrivent la manière d'établir une identité. Cette série traite d'un thème propre aux femmes, la relation entre soeurs étant elle-même très particulière. Le point de départ de sa réflexion, ce fut la relation entre elle et sa propre soeur et cette réflexion fut renforcée par sa lecture de *Sisters* de E. Fishel. L'étude photographique de ce lien vital entre deux êtres, «soeurs» et «femmes» à la fois (on les voit dans *Josie and me* (déc. 80) en climat de confiance sur un lit), s'étendra ensuite à différents milieux et à différents âmes. Si les premiers liens s'établissent sur le plan de cette première société qu'est la famille, cela n'empêche pas ces liens d'être aussi conflictuels quelquefois. C'est ce que Sheila découvre et cherche à cerner dans ses portraits et son activité de photographe s'accompagne toujours d'entrevues qui enrichissent son enquête. Elle se dit féministe par le fait qu'elle s'exprime elle-même, en tant que soeur et femme, et c'est en tant que «telles», qu'elle a photographié d'abord ce qui lui tenait le plus à coeur: la relation qu'elle a entretenue avec sa soeur.

Le Plessisgraphe. (Réalisations photographiques et audiovisuelles), c'est Marik Boudreau, Suzanne Girard et Camille Maheux. Trois femmes engagées dans une démarche féministe depuis 1977 qui veulent produire de nouvelles images de femmes, des images qui apparaissent plus intuitives et sensibles que rationnelles. Leurs photos intègrent diverses techniques dont le duochrome; le papier tourne souvent à la couleur, créant ainsi un espace critique. Elles présentent pour l'exposition un album collectif couleur de portraits interprétatifs et de mises en situation dans une progression narrative et dramatique. Leurs images de femmes (beaucoup de musiciennes entre autres) sont d'une grande sensibilité; elles s'adressent essentiellement aux femmes et sont reçues comme elles ont été produites. Elles insistent en effet sur le faire photographique, la mise en situation physique qu'il implique; l'oeil, le geste féminin qu'il

demande. C'est cette vision féminine qui crée les images. L'impact social est souvent surprenant puisque ce «faire» est un «cri», nous dit Suzanne Girard.

Constructions

Clara Gutsche. Le drame que vit la conscience féministe s'intensifie; il est maintenant construit scénographiquement dans l'espace. Ici le personnage féminin a déserté le monde des images pour ne laisser que ses objets consommables. À la fin des années 70, Clara entreprend une série de photographies qui représentent les vitrines des magasins féminins de différents milieux. Ces vitrines sont pour elle comme les paysages intérieurs et «vitrés» de l'imaginaire social où se reflète l'ombre de la rue, l'autre de la femme. Les images donnent, au sein même de leur invraisemblance trop «réelle», une impression d'étrangeté. Sous-vêtements qui valsent avec des fougères, dans *M^me^ A. Courval, 4491, rue Saint-Laurent, Montréal* (mai 76); ailleurs, le corps morcelé: des têtes souriantes de mannequins sans corps, des corps vêtus autoritaires sans têtes; ailleurs, des ustensiles domestiques. Tous ces objets tracent l'ambivalence des sentiments féminins, cette polarité constitutive à connotation psychanalytique face au phénomène de la consommation matérielle des choses et des êtres: attraction et répulsion. Les photos sont toutes encadrées par un passe-partout symbolique pour accentuer la distance: une large bande noire semble avoir été prévue là pour recevoir une légende. L'intensification pathétique trouve aussi son repère technique: cadrage et délimitation de l'espace (angles), éclairage dramatique (contrastes) redoublent la confrontation des définitions, des rôles et des situations sociales, modifient un objet familier en rendant son utilité obsédante. Les objets nous arrivent en plein visage, contrant ainsi le message publicitaire et la réflexion s'installe en contre-attaque. Métaphores et fantasmes, prosopopée vivante des objets qui laissent miroiter des émotions humaines malgré tout, les photographies affrontent le féminisme lui-même et le poussent à bout. Une fois annulé le message de consommation et à cause des différents symboles qu'il contient, ces vitrines deviennent elles-mêmes des provocations sociales qui peuvent éventuellement agir sur les gestes photographiques subséquents, si elles n'agissent pas déjà directement sur la conscience de celles et ceux qui les regardent. Depuis cette série, Clara a déjà repeuplé ses images.

Sorel Cohen. Elle entend «subjectiviser une activité domestique en une attitude esthétique». Dans *The shape of a gesture*, la mécanique de la photo transcende le quotidien pour l'amener au pictural. Le résultat montre une vision conceptuelle et scénographique de l'image. Mais la photographie demeure quand même contextuelle: des séquences montrent une ménagère engagée dans une même activité: celle de laver une vitre avec une guenille. Cinq photos séquentielles de ce même geste, ce même geste quadruplé, quintuplé, septuplé; une série multichrome de quatre séquences, deux séries de cinq séquences, deux séries de sept séquences pour un même geste. Les photos de cette série semblent poursuivre la visée du «rite matinal»: montrer l'ambiguïté de l'image photographique où le registre indexical rencontre le registre iconique, où l'image à la fois voilée et focalisée, rehausse, sur le plan du contenu, le paradoxe que toute femme entretient avec l'objet de son aliénation actuelle. Si la femme et son geste sont toujours flous, un peu comme le mouvement oublié par l'histoire (l'aspect impressionniste porte le souvenir de ce qui aurait pu être), l'objet d'aliénation, ici la vitre sur laquelle se presse la paume d'une main, est toujours au foyer. Mais l'ombre, que j'associe à la passivité, est sans cesse neutralisée par la couleur: la guenille (verte, jaune, bleue, rouge) dépayse le geste dans sa segmentation. La fenêtre qu'on frotte, pour l'artiste peintre que Sorel est toujours, c'est une toile où viennent s'inscrire et s'arrêter le rythme des gestes sous la forme de signes colorés. Les séquences répétitives et obsédantes, ritualisent les formes du geste quotidien et se transforment en performance au sens où cette ritualisation suit des règles et où l'activité photo-

graphique modifie, en le contrôlant, l'automatisme du geste. C'est toujours Sorel Cohen, la femme qu'on voit, qui participe en tant que femme, artiste peintre et photographe, voyeuse et regardeuse regardée.

Joyan Saunders. Elle présente deux séries de photos, *Phone* et *Superstratum*, et sept vidéos. L'interaction des photos et des vidéos est essentielle à la manifestation de la problématique visée: l'exploration personnelle et la recherche psycho-sociale. *Phone* (1980) est un commentaire paradoxal sur le concept culturel de l'amour romantique, un roman-photo produit sous la forme d'un magazine féminin à sensation. Dans cette para-littérature narrative et volontairement critique, le visuel est sans cesse confronté au verbal. Cette confrontation constitue pour Joyan une réponse individuelle à l'ambiguïté des images de l'identité féminine. Cette série comporte sept séquences autobiographiques qui nous montrent une jeune femme charmante dans l'attente anxieuse du coup de fil de son prince charmant. La première séquence, qui la montre s'enchaînant elle-même au fil, déclenche le processus d'enchaînement/déchaînement des séquences subséquentes en même temps qu'elle les synthétise toutes de façon thématique. Être cadenassée d'entrée de jeu, c'est récupérer et redoubler exécrablement le stéréotype féminin de l'attente, c'est représenter de manière contraignante cette mise en scène comme une mise en boîte effectuée par nulle autre qu'elle-même. «Did you pick it up, let it ring and put it down hoping somehow the message would get through?»: cette légende de la quatrième séquence exemplifie le décalage constant entre le texte qui décrit de plus en plus et l'image qui en montre de moins en moins (le profil du téléphone, l'héroïne affairée qui n'y jette qu'un regard). La légende se poursuit donc alors que le drame vécu s'intensifie; le rideau se ferme sur l'image stupéfiante, démesurée, de l'objet anxiogène. *Superstratum* (1980) emprunte lui aussi la forme para-littéraire. Il comporte dix séquences en flou, composées en quadrants photographiques, qui donnent l'impression de regarder au travers d'une fenêtre. Le même texte que le vidéo *Was ist das* (manifeste antiféminin), mais désarticulé, est sur-imprimé clairement selon un code diagrammatique sur chaque séquence. L'identité de Joyan est encore dévoilée au regard scrutateur et voyeur qui est tenu de recomposer le texte. Les trois vidéos noir et blanc et les quatre vidéos couleur, sont d'une durée relativement courte. Autobiographiques, leur fonction tend, par le mouvement, à renforcer les états de conscience reliés au contenu social des comportements et à permettre une identification plus spontanée. Il s'agit de préciser l'identité sociale par une activité contraignante quelconque (voir *Was ist das?* et *Untitled* (1980). L'approche est «essentialiste»; le vidéo ne constitue que le contexte pour présenter l'activité dans un cadre statique, sur un bruit de fond sourd. L'effet immédiat est de réexpérimenter le flux représentatif de l'univers privé d'une femme, que la perception ordinaire masque sans cesse. L'image vidéographique redouble d'ambiguïté les états de conscience mal connus. L'interaction des gestes diversement enregistrés doit permettre de rattacher le message féministe à d'autres registres qui intéressent l'échelle psycho-sociale, là justement où le déroulement des actions est aussi logique que déroutant dans ses entraves.

Illustrations comiques et parodiques

On entre ici dans l'univers des publications féministes qui sont dignes d'incarner leur propre prosopopée. Je pense tout particulièrement à l'action et à la diffusion qu'ont accomplies les Éditions du Remue-Ménage depuis 1976 et la revue *La Vie en Rose* depuis mars 1980, éditions et revue auxquelles plusieurs des «imagières» présentes à cette exposition ont collaboré et collaborent encore assidûment.

Mira Falardeau. Elle s'intéresse académiquement à la création humoristique visuelle. Ses interventions ont pour thèmes l'aliénation, la réification, la fétichisation, la répression, et visent le comportement de personnages plutôt que les objets. Ses titres

comportent plusieurs jeux de mots sur ces thèmes («féti-schisme», «mâle-entendus», etc.). *Les 3 âges de la Femme* (1974) publié dans plusieurs revues dont *Mainmise* en 75, ainsi que la page couverture de *Dans la mêlée* (8 mars 80): *Le Ballet de la condition féminine*, présentent la femme dans une situation historiquement aliénante. Par contre, *Féti-schisme* et *Wen-doux* publiés dans *Châtelaine*, respectivement en mars 77 et en mai 78, montrent l'amorce d'une critique. La stratégie est bien construite, le renversement de la situation (l'accent est souvent mis sur le comportement masculin) crée un bon effet. Quant à la bande dessinée *Faire un bébé ou une bédé*, publiée dans *Pork Roast* (Vancouver, avril 81), elle s'institue comme méta-discours féministe; la critique éclate dans les bulles où l'on peut lire: «rien de plus vidant que de devoir trouver des situations où la femme n'a pas le mauvais rôle...», «qui ne sont pas des clichés (...) et qui font hurler de rire toute une équipe de rédactrices!».

Lamothe - Leduc - Loranger enr. (conception visuelle). Raymonde Lamothe, Madeleine Leduc et Ginette Loranger sont associées depuis 1979 mais elles travaillent individuellement. Leurs dessins visent non pas tellement à rendre l'aliénation efficace dans un renversement ironique des situations, mais bien à montrer une évolution réelle dans la cause des femmes, sur le plan d'une critique des stéréotypes anciens et nouveaux. Dans un dessin représentant une femme qui fait le geste quotidien de frotter son miroir au Windex, Raymonde Lamothe (qui vient de publier en 1981 avec G. Auger, *De la poêle à frire à la ligne de feu* (Boréal-Express), présente une allégorie de non-identité. Devant la disparition de son image, cette femme découvre quelque chose de différent d'elle-même, mais quelque chose de semblable à ce que la société renvoie de son rôle habituel. Ce dessin qui accentue le symptômatique «frottage», projette la peur de se réveiller d'un rêve «social»; il illustre un texte de Sonia Chatouille (*Remue-Ménage*, Calendrier, juillet 80). Un dessin de Madeleine Leduc illustre le renversement des rôles vécu sous la forme du rêve conjugué d'un couple. Le contenu nostalgique révèle, selon elle, le «monde des tabous» de la petite enfance, transposé dans les gestes d'une petite fille à l'urinoir, d'un petit garçon travesti qui promène un carosse. Le dessin est commenté par l'illustratrice et il accompagne l'extrait d'une prose de S. Jacob intitulée *Flore Cocon* (*Parti Pris*, 1976) (*Remue-Ménage*, Calendrier, septembre 80). Le dessin de Ginette Loranger qui illustre *En jeans et culottées* de D. Raiche (*Presse Libre*, nº 1, 1er déc. 80), accuse la libération tronquée de la femme professionnelle. Il présente la figure d'une jeune femme «adaptée» socialement, sûrement une secrétaire, qui fait littéralement «tapisserie». Elle est féminine et adaptée (cheveux coiffés, bijoux, etc.) mais elle s'embête à mort (le motif de la tapisserie est reporté sur la robe, les bras sont croisés, etc.)

Andrée Brochu. L'humour accentue ici aussi bien la vanité que la gravité du conflit féminin. L'attaque sur le renversement des rôles est poussée et prend les armes de la réflexivité sur l'objet et non pas tellement sur le comportement. Cette réflexivité est illustrée autant par la prosopopée *L'épineux chemin de la féminité* (nº 1 étendu sur une corde à linge à l'occasion de *Lavage du Samedi Soir nº 1*, installation, UQAM, mars 1980) que par le dessin publié dans *La Vie en Rose*, déc. janv. fév. 81-82, intitulé *Ça surprend toujours quand une femme change de rôle* (deux séquences: «femme au foyer»/«femme hors-foyer»). Avec les dessins d'Andrée, l'humour dans son rôle d'amortisseur du drame va jusqu'à s'instaurer comme censure inhérente au graphisme. Le message de cette censure qui a pour thème la femme handicapée par son image, par son objet, nous dicte que le prétendu passage prévu pour une certaine catégorie de femmes, à savoir le fameux «renversement des rôles», ne doit absolument pas s'effectuer. On peut noter chez elle, au moins deux niveaux humoristiques, l'un où la plume féministe s'inscrit sur un stéréotype pour la redoubler (par exemple, la «féminité»), l'autre où le dard quitte le thème de la réification féminine proprement dite pour déborder sur les droits aliénés. Je pense à la

culture des bébés spermes s'envolant du goulot de la bouteille du «Saint-Sperme papal», culbute qui illustre l'éditorial de déc., janv., fév. 80-81/5 de *La Vie en Rose*, intitulé *Avortement: dernière porte à droite*. Le décalage entre le dessin et la légende du dessin (*Peut-on s'permette tant de sperme perdu pour la vie*) perce le sujet du texte et force le regard à faire le grand écart. Un mot: «lavage», un terme: «épingle à linge», une situation: «le divan d'une psychanalyste»: contextes de femmes, et revoilà la grande enjambée d'Andrée.

Nicole Morisset. L'activisme depuis 1972 rejoint pour elle le «travail ménager»: des connaissances primordiales mais une production «fantôme» pour le monde public. Du *Los Angeles Women's Multi Media Festival* à *La Vie en Rose*, en passant par les Éditions du Remue-Ménage et *La Gazette des femmes*, vous avez sûrement dû voir passer ses images, du moins si vous avez lu un livre ou un périodique féministe. Dans le texte qu'elle a remis pour le catalogue, elle constate l'oubli du «monde» pour une perception proprement féminine des choses. La *Femme-Poisson* cherche cette résonnance fondamentale. C'est le premier «Centerfold» érotique fait par une femme (*La Vie en Rose*, juin/juil./août 80). La métaphore d'une grande acuité cultive la tension qui se crée entre le style d'emprunt à *Playboy* et le travail érotique. Il faut consulter l'histoire de la création et de la censure de ce dessin pour mieux le comprendre (voir *Ibidem*, p. 12-13, 16), pour comprendre combien la recherche de vérité rencontre l'ambiguïté de l'image et comment la censure rencontre l'érotisme dans le trouble né de la perplexité. Au sein de l'humour visuel, cette intervention accentue le pouvoir pathétique des images sous la forme d'une mélancolique parodie. En parodiant quelque chose d'aussi sérieux que le monde des fantasmes masculins, Nicole se fait satire vengeresse. Le geste-thème de l'abandon porte une rhétorique de l'antiphrase qui provoque et fonctionne en même temps comme un moment sauvage. Le dessin ouvre sur l'univers oublié, il est l'irrécupérable désir en feignant de ne l'avoir pas trouvé. La parodie érotique c'est en même temps le fantasme d'une absence: la conscience du présent utopique des femmes, le fait d'être si proches d'elles-mêmes, d'avoir tant intériorisé la lutte, qu'elles ne se sont pas encore vues.

Johanne Lamoureux

Performances, féminismes: éloge de la virgule et du pluriel

Johanne Lamoureux enseigne l'histoire de l'art à l'université Concordia; a écrit dans *Arts Canada* et *Parachute;* se préoccupe des questions relatives à la «théâtralité» en peinture.

• Les artistes dont il sera ici question sont: Marie Chouinard, Marshalore, Ann Pearson, Pol Pelletier, Sylvie Tourangeau.

La parole de ce texte feint de s'égarer dans la fable: elle s'inaugure à partir du mythe. Pas question d'une grille, ni surtout d'un modèle: peut-être, bien timidement, un billet biais que je viendrais vous dire. Car le merveilleux du mythe, de la métamorphose, je le vois ici, tout à coup, se déployer sous la valence de l'horrible: on le dirait prêt à *s'étrangler* lui-même. No «flowers», no «butterflies» in sight... Alors quels féminismes? Quelles performances? J'écris, quand même. «Quand même»: la devise de Sarah Bernhardt. Elle la faisait broder sur ses draps.

C'est encore une histoire de fil... Arachné, en Lydie, tissait la laine de si belle façon que:

> «souvent pour admirer son *merveilleux* travail, les nymphes abandonnèrent les vignobles de leur Timolus, les nymphes du Pactole abandonnèrent leurs eaux. *Et elles se plaisaient non seulement à voir les étoffes faites mais aussi à les voir-faire*[1].

À l'origine du «succès» d'Arachné, de sa louange, il y aurait donc le «faire voir le faire» autant que le fait même, le fait accompli, la toile, l'étoffe. Jusqu'ici l'histoire est heureuse et Ovide ne nous dira pas ce qui, soudain, la fait basculer: il ne nous dira pas ce qui, tout à coup, emporte Arachné dans l'ordre de la compétition, de la surenchère des *artefacts*, ce qui l'incite à vouloir être confrontée avec l'autre[2]. L'Autre: Athéna. Profession: déesse. Voulant comparer son talent à celui de la déesse-vierge, quêtant une palme pour son faire, Arachné file la trame de sa peine bien plus que de sa reconnaissance. Ce qui la perdra, ce n'est pas son art, puisqu'à la toile, il n'y a «rien à reprendre»; c'est le geste même du défi, le déplacement de sa performance dans le champ du concours, du titre: erreur stratégique, mauvais coup, tout «pendable» et qui sera puni comme tel.

Athéna se fâche: ce défi la «choque». Or elle a les moyens de répondre. Née adulte et armée, née de la tête du Père, elle a donné nom à sa ville et cela elle le représente[3]: c'est le sujet de sa toile pour la compétition. Et quand, de par l'orgueil d'Arachné, le jeu l'irrite, elle n'a pas à changer les règles du jeu, elle change de jeu tout simplement, et aussitôt, métamorphose, Arachné change de forme; la voici araignée. Arachné a bien mal évalué la situation que son défi provoque: on ne lutte pas de front avec le pouvoir (divin), à ainsi faire, on le consacre:

> «Défi et séduction sont infiniment proches. Pourtant n'y aurait-il pas une différence qui serait que le défi consiste à amener l'autre sur le terrain de votre force, qui sera aussi la sienne, en vue d'une surenchère illimitée alors que la stratégie de la séduction consiste à amener l'autre sur le terrain de votre défaillance qui sera aussi la sienne. Défaillance calculée, défaillance incalculable: défi à l'autre de venir s'y prendre»[4].

Le défi d'Arachné et son effrayante métamorphose[5] s'«inachève» - inauguration à vrai dire - sur l'espoir d'un apprentissage. Arachné, petite bête noire, va apprendre à piéger. Elle va re-déplacer sa performance, cette fois sous l'égide de sa défaillance nouvelle: dispositif que désormais *son corps*

même sécrète, et auquel ses victimes, spectateurs distraits, viendront elles-mêmes se prendre, se pendre. Dispositif non plus *cité* (l'ordre de l'autre) mais *tissé* par le corps propre[6], dispositif presque invisible, c'est-à-dire visible mais toujours trop tard, une fois pris. Et c'est toujours le corps qui défaille...

Arachné et Pallas: situation non pas même dialogique mais duelle, conflictuelle. Art *et* féminisme: deux termes encore, mais deux comment? La conjoncture accole, mais reste silencieuse quant au rapport qu'elle crée: elle relie sans relater: demi-«relation». Elle ne raconte pas si elle organise ici un mariage, une opposition de ces concepts ou leur simple «jeu» l'un par rapport à l'autre ou l'un dans l'autre; mais lequel «un» dans lequel «autre»? (Et si c'était l'art et le féminisme comme le parapluie et la machine à coudre de Lautréamont?) Au couple mythologique de cette introduction, Athéna *et* Arachné, à ce premier titre, Art *et* féminisme, celui de la présente exposition, s'ajoute une autre tête de chapitre pareillement conçue, couplée: Performance *et* féminisme; c'est mon sujet, ce avec quoi, en ces pages, je suis à mon tour placée en conjonction. Pendant que j'y travaille, je m'entends dire d'un peu partout que «c'est un beau sujet», qu'«il y a vraiment quelque chose à dire là-dessus».

Imaginez ma crainte: s'il y a *à priori* quelque chose à dire, est-ce cela précisément que je me dois de dire. Vais-je pouvoir trouver ce qui, dirait-on, était là avant moi et demandait à être dit à travers ma voix: partition. J'ironise. Toutefois, on croirait aisément à butiner n'importe quelle bibliographie sur la performance qu'il y a un quelconque principe de «nécessité intérieure» dans ce lien entre cette pratique artistique et l'émergence de femmes-artistes de premier plan.

Régis Durant:

> «Posons une autre question: pourquoi les plus grandes performances sont-elles le fait, à l'heure actuelle, de femmes? (...) La performance participe bien à la découverte d'un nouveau sujet féminin, elle est, pour toutes les raisons qui font d'elle ce qu'elle est, qui la constituent en performance, en homologue exacte avec un discours et une subjectivité au féminin»[7].

Ou encore Claude Beausoleil:

> «... posons la question sous l'angle plus spécifique de l'apport des femmes à ce phénomène (...). La femme marque-t-elle ce genre, et si oui, comment? Peut-on discerner une manière d'envisager et de réaliser la performance qui soit inhérente aux démarches actuelles du travail des femmes (...)? Un fait demeure: à travers leurs corps, leurs paroles, leur vie, les femmes déterminent le profil artistique des années 70. (...) Le corps que l'on veut libérer est mis au centre des moyens que l'on utilise. C'est par lui et en lui que le travail se concrétisera (...). Ce qui frappe dans cet ensemble, c'est le désir de parler: parler par la parole mais également parler par le corps, on entend alors des voix du corps»[8].

On peut se demander de quel(s) ordre(s) procède ce rapprochement qui semble si souvent aller de soi entre art de femmes et performance:

I. La *coïncidence chronologique* n'est guère concluante et, surtout, elle demande à être située dans une perspective plus large que l'articulation implicitement à deux termes de Claude Beausoleil. Il y a d'une part, certes, l'essor récent des performances et l'émergence d'une présence de premier plan des femmes au sein des arts visuels et de la littérature. Mais il y a aussi, en sus, l'articulation des revendications féministes (et conséquemment une pluralité des féminismes). Et il y a aussi tout un contexte intellectuel et artistique dans lequel les paroles minoritaires (minorités sexuelles, culturelles, etc.) arrivent plus aisément à laisser trace... Je prends soin de scinder en deux facteurs l'avènement des féminismes et celui d'un art des femmes, puisque l'équation est loin d'être toujours claire entre ces deux manifestations[9].

II. Ailleurs, on aura déjà sanctionné le couple performance/féminisme au nom d'une *stratégie politique* inspirée d'une conception féministe à la Simone de Beauvoir. Dans *Every one wants to be the girl*[10], les auteurs revendiquent la performance comme medium

des femmes et la privilégient comme expression féministe. Ils y reprennent l'idée que la femme est conditionnée de par son éducation à se confiner dans des fonctions de représentation, à se satisfaire d'un état d'immanence, qui la laissent prise sous le joug de l'apparaître, condamnée à l'altérité. Ce texte propose de subvertir ce conditionnement en feignant d'aller dans son sens, en se réappropriant la scène, le lieu de l'aliénation et en apprenant à l'utiliser contre lui-même, à y devenir agissante et sujet.

III. À ces facteurs de ponctualité ou de stratégie militante, j'ajouterais brièvement, en promettant d'y revenir un peu plus loin, celui d'une *syncope épistémologique* que les dernières années nous ont appris à exorciser sous le nom de post-modernité. Parmi la série plus ou moins ouverte des traits récurrents de la post-modernité, comment considérer l'entreprise de revalorisation du «féminin» qui inspire plusieurs nouveaux discours, et souvent les plus séduisants, évidemment? Comment être sûre que ces réseaux ou, dans les meilleurs des cas, ces rhizomes du «féminin» exalté ne répètent pas à maints égards une conceptualisation aussi pétrifiante et aussi «déconnectée» que celle de l'ancienne et désormais désuette féminité? Et si, sous tout le nouvel engouement théorique de ces discours, il n'y avait de la féminité au féminin qu'une mutilation du suffixe, un changement du genre vers le masculin. Et si *le* féminin n'était encore que *la* féminité, autrement prescrite.

Eu égard à cette mise de l'avant du féminin, les citations de Durand et de Beausoleil témoignent bien des associations métaphoriques à travers lesquelles elle se déploie souvent: celles de la *voix* (de l'oralité) et du corps (du sujet), ces omniprésences du présent de toute performance. Durand souligne l'affinité entre le nouveau sujet féminin et ce qui constitue la performance et le *performatif* comme tels: le «quand dire c'est faire» austinien où l'acte est accompli par le procès même de son énonciation, parole agissante par son dire. Beausoleil, lui, conclut sur le désir, la levée des paroles de femmes.

Peu importe la scène théorique, psychanalytique ou mythologique, la voix est semble-t-il toujours soufflée du côté du féminin: voix de la mère conteuse chez Freud, voix de la performance du conte qui l'emporte sur le conte même[11], voix des Sirènes qui rendent fou; voix d'Écho qui répète en renversant le sens[12]. À part peut-être dans les *Mille et une Nuits*, (où la suspension du récit est chaque fois stratégique et assure le salut de la princesse narratrice par le désir du *narrataire* de connaître la suite, à la prochaine nuit), ce qui de par ces voix de femmes est conté ne compte pas à côté de celui qui conte. Problème de contenu, compte-«tenu», problème d'un art féministe et d'un art de femmes, problème de tout art qui se veut militant.

Mais cette voix, qui la parle? D'où parle-t-elle? Durand et Beausoleil nous disent tous deux que ça passe par le *corps*, du moins par la re-présentation du *sujet* auparavant exclu. Spontanément, au moment où les femmes-artistes commencent à se faire entendre, à se raconter, à inaugurer le jeu du sujet-producteur en tension avec l'œuvre-sujet, les œuvres prennent corps, le corps surgit dans l'œuvre, littéralité de l'incarnation: performances.

Voix et corps (le pluriel ne se démarque pas ici), liés comme ils le sont au présent de la performance, prennent en charge et «règlent» cette pulsion du sujet à s'inscrire dans l'œuvre. Ils sont ce par quoi l'œuvre s'énonce et ce par quoi le sujet signe et se signe immanquablement (est-ce possible?) comme féminin. On comprend comment le retour de la figuration et du contenu, resté problématique dans la peinture féministe par exemple, perd de sa pertinence et de son acuité une fois transposé dans le champ de la performance. L'urgence n'est plus la même de s'inscrire à l'intérieur d'un quelconque système de conventions qui, comme le recours aux formes concentriques, aux techniques artisanales ou aux tons pastels, manifesterait, traduirait, relaierait le féminin et son surgissement.

Or à tenter l'inventaire des motivations qui incitent plusieurs critiques à rabattre «la»

femme et «la» performance, l'un vers l'autre, quel est le profil qui s'esquisse? Aurez-vous senti comment à travers l'argumentation de ce rabattement, ce qui fait retour, c'est la panoplie théorique par laquelle la critique manifeste son premier désir d'apprivoiser le post-modernisme: retour du sujet, déplacement de la notion d'autoréférentialité, réversibilité des processus et des conditions, brouillage intercodique, émergence de la parole des femmes. De quoi parle-t-on? De la performance dans la polyvalence des pratiques qui ont eu lieu? Ou d'une certaine performance qui ne serait que la figure exemplaire quasi-mythique du post-modernisme? Le nœud dans lequel il emmêlerait tous ses fils?

Or si l'exemplarité de la performance (ou de la «perfor-femme» pour citer Régis Durant)[13] en regard de la «condition post-moderne» semble faire une certaine unanimité, je suggère de ne plus poser la question de la performance et du féminisme (mon sujet!) sans d'abord poser celle du féminisme et du post-modernisme.

Dès qu'il commence à émerger sur la scène des USA, à y réclamer une place, le discours féministe a *maille* à partir avec les relents du formalisme défenseur de la jeune tradition moderniste: il n'est pas le seul. Mais constater que les féminismes de Judy Chicago ou de Lucy Lippard ont compris la nécessité de sortir de la conjoncture formaliste, est-ce dire qu'ils en sortent, qu'ils se situent dans un «après-modernisme»? À vouloir se poser ailleurs se posent-ils *du même coup* autrement? Certes ces démarches articulent un refus, un rejet du modernisme: elles veulent être en état de rupture, elles lui disent«non», à l'origine, autant sinon plus qu'elles se disent «oui». Et le piège est là: il ne suffit pas de dire «non» au modernisme pour ébranler ses réflexes profonds puisque la négation, la rupture, le renoncement sont précisément les instances par lesquelles il a toujours avancé en nivelant le terrain.

Toute l'histoire du modernisme, selon la grille formaliste, apparaît comme une série de renoncements qui font mal; épurations, «mutilations» consenties au nom de l'idéal sacro-saint de la spécificité du médium. Dès le début des années 60, Léo Steinberg démontait dans ce sens la mécanique moderniste:

> «Contemporary art is constantly inviting us to applaud the destruction of values which we still cherish, while the positive cause, for the sake of which the sacrifices are made is rarely made clear»[14].

Non à la figuration, puis non à la profondeur et au volume, et encore non à la couleur, et non à la durée, à l'expérience, au spectateur.

Cette mentalité de sacrifices semble avoir toujours été inhérente au modernisme: elle est son vieux réflexe héroïque. Ne pas céder à la tentation. Arracher le fruit tentateur. Rester fort pour devenir meilleur. Devenir «spécifique» (et le rester?). Les œuvres d'art dans l'histoire se tiennent par la main comme la farandole circulaire du logo de l'Expo 67, «Terre des Hommes Terre des Œuvres». Pourvu que le médium soit ce qu'il doit être, c'est-à-dire réduit à son essence, immolé à lui-même.

Au moment de son avènement, l'art féministe, par son choix de s'isoler des structures et des problèmes du «main stream», aura donc mimé, inconsciemment il me semble, le réflexe renonciateur du modernisme. Il contribue certes à l'achever en dévoilant la rigidité de ses interdits et de ses limites; mais ces limites, il ne les «travaille» pas, ne les interroge pas. Il s'en exclut et les confronte or, ce faisant, il les re-pose à maints égards, notamment au chapitre de l'antagonisme de sa formulation des questions, des réponses, et par l'«autre» spécificité qu'il recherche: le déplacement ici est si excentrique qu'il joue contre le renversement, comme le «dépassement».

Parce qu'il en a fait la figure de toute structure mâle ou oppressive, l'art rigoureusement féministe s'est encore posé par rapport au «carcan» formaliste bien plus qu'il ne s'est, en

soi, situé par rapport à ce qui advenait après lui sans concentrer ses énergies pour aller contre lui. L'art féministe a, de ce fait, peu d'affinités, dans ses conceptions comme dans ses pratiques, avec le jeu de la mouvance postmoderne qu'on s'accorde à voir si bien incarné dans la performance et, ce qui n'est pas contradictoire, *dans les performances de femmes-artistes.*

La performance serait donc en rapport diachronique avec l'art féministe, comme un surgissement, un temps plus loin. Elle apparaît quand les limites embarrassantes deviennent l'objet possible, la cible d'un jeu autour et non plus contre: à la fois dehors et dedans, inclue et non inclue, ça et pas ça... La majorité des femmes qui ont pris dans le champ de cette pratique une place marquante ne l'ont pas fait par des revendications manifestes contre l'inégalité sociale des sexes ou afin d'instaurer un art spécifiquement féminin. Pourtant, elles se sont démarquées, peut-être simplement à cause de leur insistance à vouloir être enfin présente au temps que nous vivons, à la conjoncture artistique actuelle à laquelle elles apparaissent, enfin, si intimement connectées. Le sujet qu'elles ramènent n'est pas ce dont elles parlent ou ce pour quoi elles revendiquent, c'est avant tout leur voix, leur corps et leurs histoires, vraies-pas-vraies, allez donc savoir! Cela aussi est politique. Un certain discours de la preuve ne tient plus.

Performance et féminisme. Le «et» trahissait le heurt. On pourrait croire que j'ai perdu mon sujet. Vous y laisserez-vous prendre?

Marie Chouinard, Marshalore, Ann Pearson, Pol Pelletier, Sylvie Tourangeau. Elles seront cinq. Elles ont déjà ébranlé le temps de ce catalogue, elles en ont perturbé le caractère consacré. Je devais parler d'elles. Voici que je me contente, bon ange, d'«annoncer» qu'elles seront là, que vous les verrez *alors*... Je devrais pourtant, c'est la tradition du genre qui le veut, avoir vu ce que vous verrez, et spectatrice privilégiée, vous dire ce qu'il faudra voir, écouter: vous mettre en alerte. Mais rien ne se voit encore. Ça se verra une fois là, une fois prise dedans, reprise. Marie Chouinard, Marshalore, Ann Pearson, Pol Pelletier, Sylvie Tourangeau. Quand vous les verrez, je serai là; nous verrons, nous verrons bien, nous verrons peut-être bien. Mais ce présent sera déjà un retard; la toile sécrétée de ces corps nous aura piégées. Il n'y aura plus *alors qu'à partager la défaillance.*

NOTES

1. OVIDE, *Métamorphoses*, Paris, Garnier et Flammarion, 1966, p. 155.
2. Le désir de confrontation est simplement expliqué par Ovide comme un refus de reconnaître l'autre en tant que maître, en tant que celle dont Arachné tient son «faire».
3. Athéna, «fille à son père», est née de la tête de Jupiter, celui-ci ayant avalé Métis, sa maîtresse, par crainte de l'enfant dont elle était enceinte. Athéna, à travers presque tous les récits grecs, s'inscrit du côté de la Loi, de la Raison, de l'intelligence «raisonneuse», de la Victoire: ceux qu'elle protège, ultimement, remportent. Dans la compétition à laquelle elle accule la déesse, Arachné (se victimisant déjà) dépeint les tricheries, les ruses et les métamorphoses par lesquelles les dieux ont traditionnellement trompé les mortels: quelle imprévoyance dans cette attaque de front. Athéna, elle, se représente lors d'une victoire antérieure, et plus encore lors d'une victoire arrachée à un égal, au dieu de la «mer» (entendez l'homonyme), Poseidon. Elle illustre donc «le débat qui eut lieu jadis pour donner un nom au pays». Elle choisit de représenter son pouvoir de nomination, pouvoir du Père.
4. BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 111. Le chapitre d'où est tirée cette citation a pour titre «le secret et le défi»: on aurait pu s'inspirer du premier terme autant que du second en faisant *contre-point* au défi arachnéen par un retour à la ruse de Pénélope attendant Ulysse et œuvrant en secret: œuvre incessamment retardée, toile qui résiste aux pressions des soupirants et à leur échéance par la déconstruction, chaque nuit, de l'ouvrage tissé le jour durant. L'intérêt et l'invention de la ruse de Pénélope ont déjà été bellement esquissés par René Pavant au cours d'un séminaire sur l'autoportrait, Université de Montréal, automne-hiver 1979.
5. OVIDE, *op. cit.*, p. 159. Arachné, frappée au front par la navette de bois de la déesse furieuse, «ne peut supporter l'outrage et, dans sa rage, s'attacha autour de la gorge un lacet et se pendit. Pallas la prit en pitié et allégea le poids, puis: «Conserve la vie, mais cependant reste pendue, impudente, dit-elle» (...).
6. Curieuse formulation d'Ovide qui précise qu'après la métamorphose, outre les membres qui tissent la toile, dans le corps d'Arachné, «tout le reste n'est qu'un ventre». *Op. cit.*, p. 159.
7. DURAND, Régis. «États de la performance», *Parachute* 18, p. 24.
8. BEAUSOLEIL, Claude. «Le jeu des performances», *Jeu* 19, 1981, p. 38.
9. Cf. à ce sujet l'article de Thérèse Saint-Gelais dans le présent catalogue.
10. JONES, B. et A. LISTER. «Everybody Wants to Be the Girl», *Performance by Artists*, Art Metropole, Toronto, 1979, p. 237-249.
11. Sur la voix conteuse et aussi sur mon rapport au temps présent, voir PAVANT, René. «L'impossible voix», *Marguerite Duras à Montréal*, Spirale, Montréal, 1981, p. 157-169.
12. Narcisse fuit et, tout en fuyant: «Retire ces mains qui m'enlacent, dit-il; plutôt mourir que de m'abandonner à toi!» Elle (Écho) ne répéta que ces paroles: «m'abandonner à toi!» OVIDE, *Métamorphoses*, Tome I, Les Belles Lettres, Paris, 1966, p. 82.
13. DURAND, Régis, *op. cit.*, p. 24.
14. STEINBERG, Léo. «Contemporary Art and the Plight of its Public», in *The New Art*, a critical anthology edited by G. Battcock, Dutton, N.Y., 1966, p. 216.

Textes des exposantes et iconographie

Louise Abbott

As an outgrowth of my concern with feminist issues, I have frequently photographed young and teenaged girls at home, at school, in the streets, and at summer camp in the course of commissioned or self-generated assignments over the past few years. I have been particularly fascinated by the period of puberty, the years between eleven and fourteen in which girls become aware of themselves and their emerging feminity. It is during this time that they begin to try out different sexual roles. In the images I am presenting, I have tried to capture some of the feelings, the moods of this transitional age.

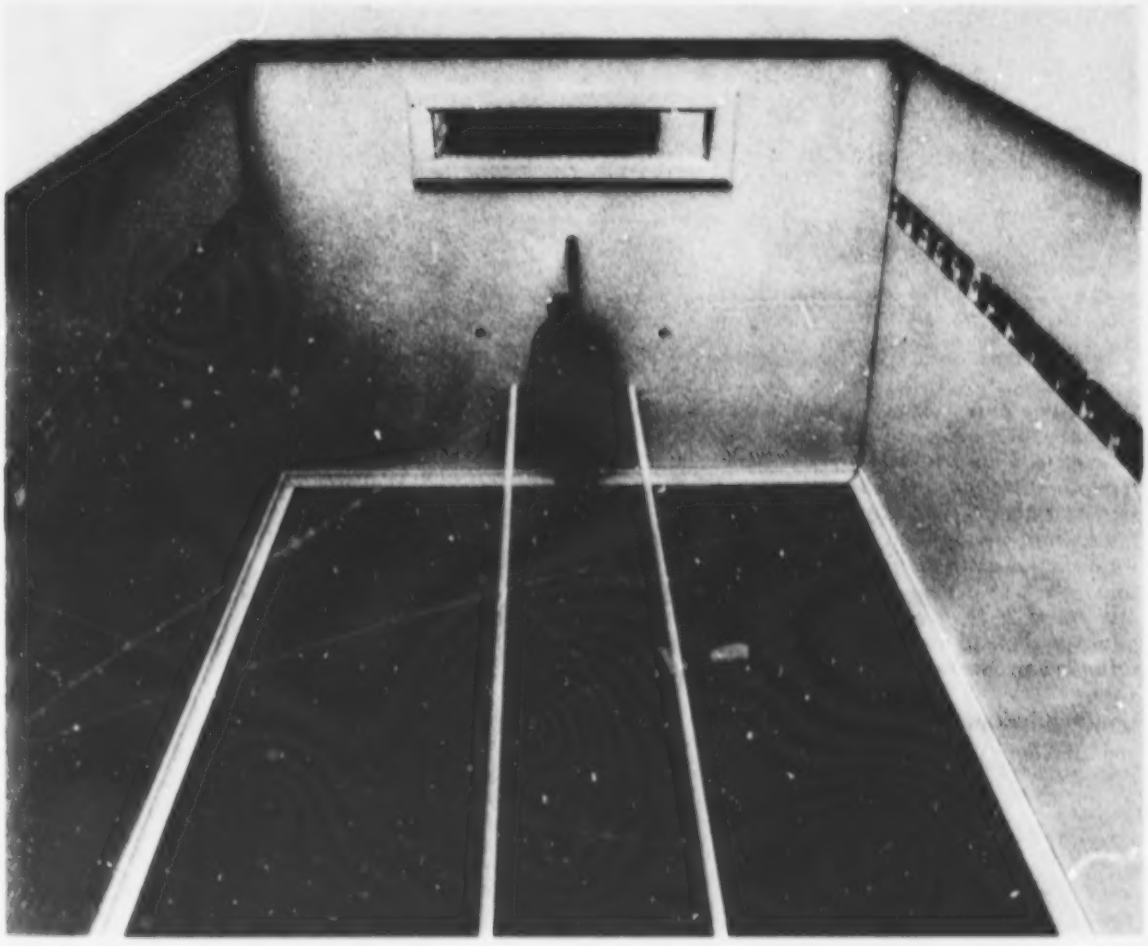
Louise Abbott

Louise Abbott
Coming of age, 1981
«Claire and Charlotte Hall»
Série de 5 photographies n. b.
chacune 25,5 X 20,5 cm
Collection de l'artiste

Élise Bernatchez

Il s'agit, dans mon oeuvre, d'explorer les relations entre individus et entre l'individu et son environnement. Je demande que le spectateur soit ouvert aux mondes que je crée et qu'il s'y engage physiquement aussi bien qu'affectivement. Mon point de vue est avant tout celui d'une femme et les situations que j'explore relèvent de l'observation féminine. Quant à la forme et à l'imagerie, j'y vois clairement les éléments féminins dont parlent les critiques d'art féministes. Cependant, tout ceci est inconscient et n'apparaît que par analyse; mon art n'est pas politisé.

Élise Bernatchez



Élise Bernatchez
La réunion de famille, 1981
46 X 61 cm
Bois, photographie, xérox couleur, peinture acrylique, vitre
(Photo: Yvan Boulerice)

Louise Bilodeau

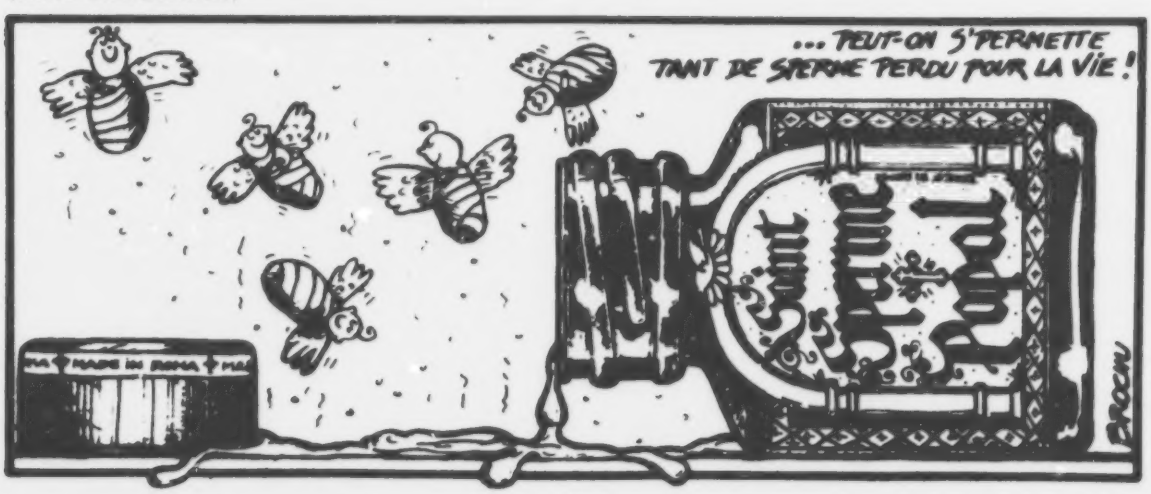
Je photographie tout, critique de la civilisation, reliques ethnologiques, complaisance esthétique, intellectuelle ou sentimentale. Les photos reportages-témoins qui sont prises par le trou de la serrure. Puis il y a celles qui métamorphosent le photographié et le photographiant, éveillent le futur, un nouveau dialogue. Demain je veux photographier des hommes, développer et agrandir mes phantasmes. Je crois que nous aurons réussi le grand coup, le jour où chaque individu saura assumer son côté féminin et son côté masculin.

Louise Bilodeau

Louise Bilodeau
Pourquoi moi? 1979
Photo n. b. 41 X 51 cm
Collection de l'artiste

Andrée Brochu

Andrée Brochu
Peut-on s'permettre tant de sperme perdu pour la vie!
Dessin paru dans *La vie en rose*,
déc. 80, janv.-fév. 1981
26,6 X 10,4 cm
(Photo: Yvan Boulerice)



- Pourquoi voulez-vous participer à cette exposition sur l'art et le féminisme?

- C'est dans l'espoir que cette exposition ébranle le grand "tas" de l'Art.

ANDRÉE BROCAU

Marie Chouinard

Marie Chouinard
Mimas, lune de Saturne, 1980
Performance danse solo 20 mn
(Photo: Philippe Dumail)

Sorel Cohen

«I now believe... that we can sense how a human being can devote himself to things and make them his own by perfecting their beauty. A little more beauty and we have something quite different.»
(Gaston Bachelard, *The poetics of Space*).

Sorel Cohen

Sorel Cohen
***Le rite matinal*, 1977**
Photographie couleur (série de 9)
Collection de l'artiste
(Photo: Yvan Boulerice)

Carmen Coulombe

Après l'étape de la conscience collective, des luttes, des revendications, de l'intégration de plus en plus de femmes au sein des milieux sociaux, une nouvelle étape commence, confuse: celle où le féminisme est admis, où il est une mode, où il est mal vu de ne pas y adhérer. Une nouvelle étape où chaque femme se questionne sur son essence, son identité, sur sa façon de réparer la dissociation de sa personne, qui a été le prix à payer pour ses luttes et son intégration.

Une nouvelle étape où elle se penche sur sa propre vision, d'elle-même et du monde; où elle essaie de rétablir l'équilibre entre sa vision et sa relation avec les hommes, et avec les autres femmes, la famille, etc.; où elle déblaie les clichés qui lui sont imposés et les clichés qu'elle s'impose encore à elle-même: sur sa propre censure, sur les gestes qu'elle pourrait poser et qu'elle ne pose pas; sur les occasions qui lui sont offertes et dont elle ne profite pas, sur la capacité de se former plutôt que de s'ouvrir sur le monde des affaires et des négociations.

Ces réflexions, les femmes se les font, surtout individuellement, actuellement, plutôt que collectivement; l'action qui en résultera engagera autant les femmes que le féminisme.

Carmen Coulombe

Carmen Coulombe
L'emprise sur l'univers 2, 1981
Mine de plomb, pastel sec
100 X 76 cm
Collection Louise Méthé
(Photo: Yvan Boulerice)

Michèle Cournoyer

Repart. *Faire des pro-visions de réalité. Vider le sac, peler et éplucher. Passer au tamis-réalité, vision, grain de sel, imagination. Découper les morceaux de vie repassée, en petites séquences.*

Dans une marmite, pêle-mêle, plonger tous les ingrédients: caméra, papier, feuilles de laurier-teint, pellicule, pensées, autobiographie, scénario, pinceaux, couleur, spontanéité, musique. Diluer avec les impressions et les surimpressions. Mettre sur le feu vif, jeter les yeux sur le mélange en laissant couler autour, brasser, sentir, ressentir. Faire mijoter. Découvrir; le brouillard se dilate dans toutes les directions; prendre un recul; prendre l'apéritif: obsession-vision, les 100 pas; les hors-d'oeuvre: illusion sur canapé, chimères sur glace, croutons d'angoisse. L'attention monte. Pour faire un bon bouillon, écouter goutte-à-goutte. **Point d'ébullition,** *et la lumière* **vin.** *Agitation, le mouvement se crée, ça déborde! une bouffée de folie anime la réalité:* **envahissement d'idées.** *Ne pas laisser refroidir, manger avec les mains. Plat principal: servir la proposition simplifiée sautée sauce piquante autour de l'hommart, la farce, le jeu d'esprit, la magie et l'argen-erie. Bouquets de persil. Arôme d'humour. Dessert: es-poire frais. Dessert-vite. Digestif: digestion, interprétation des quon-vive.*

«En santé!» C'est cuit déjà? Ha Ha Ha Hartiste... Affemmée. La facture s'il-vous-plaît. Un repart c'est toujours à recommencer. **Faim.**

Michèle Cournoyer

Michèle Cournoyer
1979, 1979
Gouache sur papier, triptyque
228 X 100 cm
Collection de l'artiste
(Photo: Yvan Boulerice)

Judith Crawley

RELATIONS.

Women and children, alone, with each other and with men, the closeness and the tensions, the vulnerabilities and the pressures, are the central concerns of my work. The starting point of image-making for me is the social reality of women's experience in a male-dominated, male-defined world, and I look to the specifics of my own life as subject.

Photographing among friends and family as a way of recording and sharing events, relationships, feelings and perceptions, I resist being a tourist in other people's realities. A constant awareness of the need to challenge the predominant and limiting stereotypes of women (as either passive/subordinate or active/sexually provocative) informs and activates my use of photography.

Judith Crawley

Judith Crawley
Relations I, 1981
Montage de 4 photographies n. b
montage 43 X 59 cm
Collection de l'artiste

Lorraine Dagenais

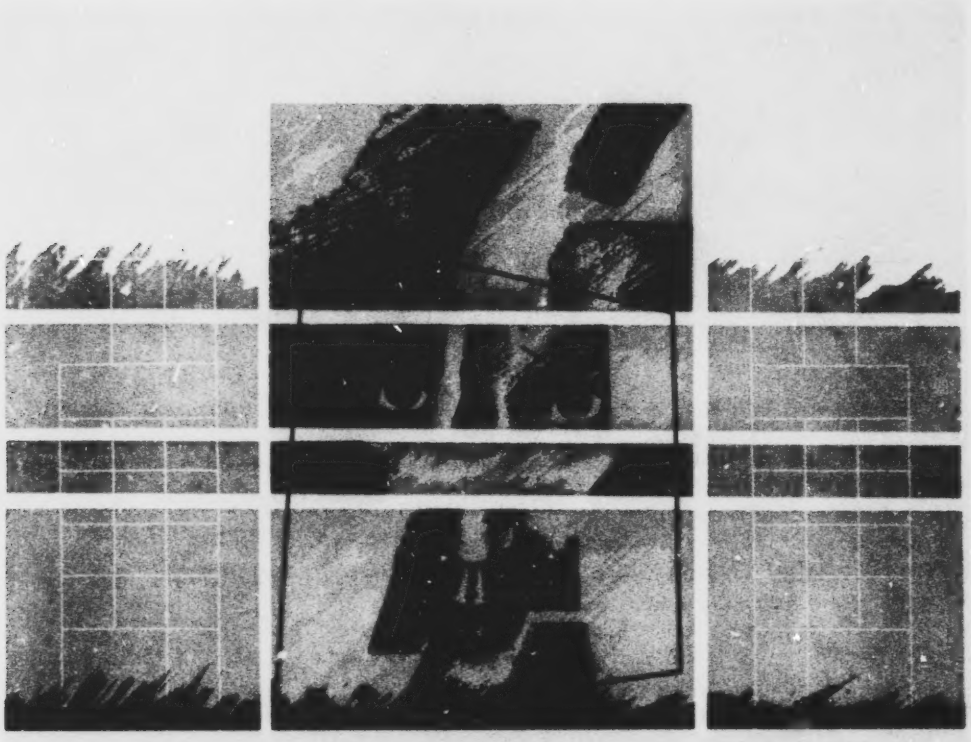
Participer à l'exposition «art et féminisme» est un événement qui met en relief une thématique sur l'existence du mouvement féministe dans l'art et ses répercussions.

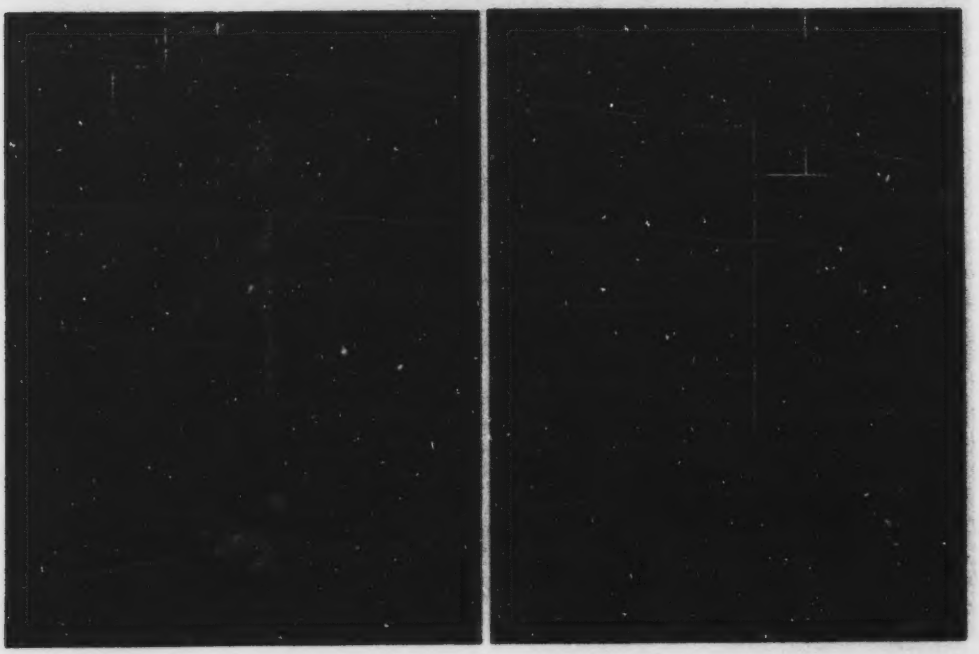
L'engagement féministe face au produit artistique n'est que le reflet d'une prise de conscience générale. Cette manifestation démontre que l'expression artistique rejoint les différentes modifications qui se produisent lors du changement des comportements sociaux.

Que le produit d'art soit une grille de réflexion sur la «condition féminine», il demeure néanmoins l'image de l'évolution et de l'engagement des femmes dans le cheminement de l'art.

Lorraine Dagenais

Lorraine Dagenais
Émergence, 1981
Sérigraphie, 76 X 56 cm
Collection de l'artiste
(Photo: Yvan Boulerice)





Marie Décary et Lise Nantel

Avertissement aux lectrices/ lecteurs. L'autrice écrit comme elle coud, c.-à-d. sur un coin de table et en poussant l'assiette qui n'est pas de porcelaine sur le côté, à la machine qui zigzague plus souvent qu'elle n'avance et en faisant un usage abusif de retailles.

Citoyens sous les drapeaux... Les bannières, étendards, drapeaux, ont toujours servi à identifier et à regrouper des armées, des cités, des nations... symboles de l'Église ou de l'État, les bannières ne racontaient pas la vie de tout le monde, tous les jours. Mai 1979.

Tranquillement au fil des ans, nous sommes passées de la courtepointe à la bannière-manifeste. Issu de celui d'une longue lignée de femmes, notre travail est quotidien et nos outils sont ceux dont se sont inlassablement servies nos mères et nos soeurs pour ponctuer la grisaille des jours. Nous sommes sorties des maisons vers la rue en même temps que les autres avec nos «couvertes» sous le bras, tentant de raconter l'histoire invisible des femmes. Mars 1980.

Motivées par l'envie de parler de tout, et ce avec tous les moyens dont nous disposons afin d'entrer dans la décennie avec éclat, nous voulons créer des personnages, femmes figures de proue, capables comme nous le sommes toutes de conjurer le triste sort qui est à nos portes. Mars 1980.

Il n'est jamais trop tard pour avoir une enfance heureuse (lu dans un livre de Tom Robins). Juin 1980.

De façon semi-consciente, nous voulons écrire une chanson de gestes où pour la première fois depuis le Moyen-Âge et les Sorcières, les femmes tiennent un rôle de premier plan. Cette aventure du XX^e^ siècle se joue, pour nous, dans la rue. Elle rappelle à la fois les cérémonies chamaniques et les séances enfantines. C'est aussi une sorte de commedia dell'arte de pays froid. Mars 1981.

Une production artistique à laquelle il ne manque que le nom officiel et patenté. Mai 1981.

... et je sais aussi que l'homme nouveau dont Marx rêvait et la femme nouvelle dont il n'a jamais parlé ne seront pas des anges purs et sans taches et qu'il y aura toujours du travail à faire. Dans mon texte il n'y aura donc pas de point final. Mai 1981.

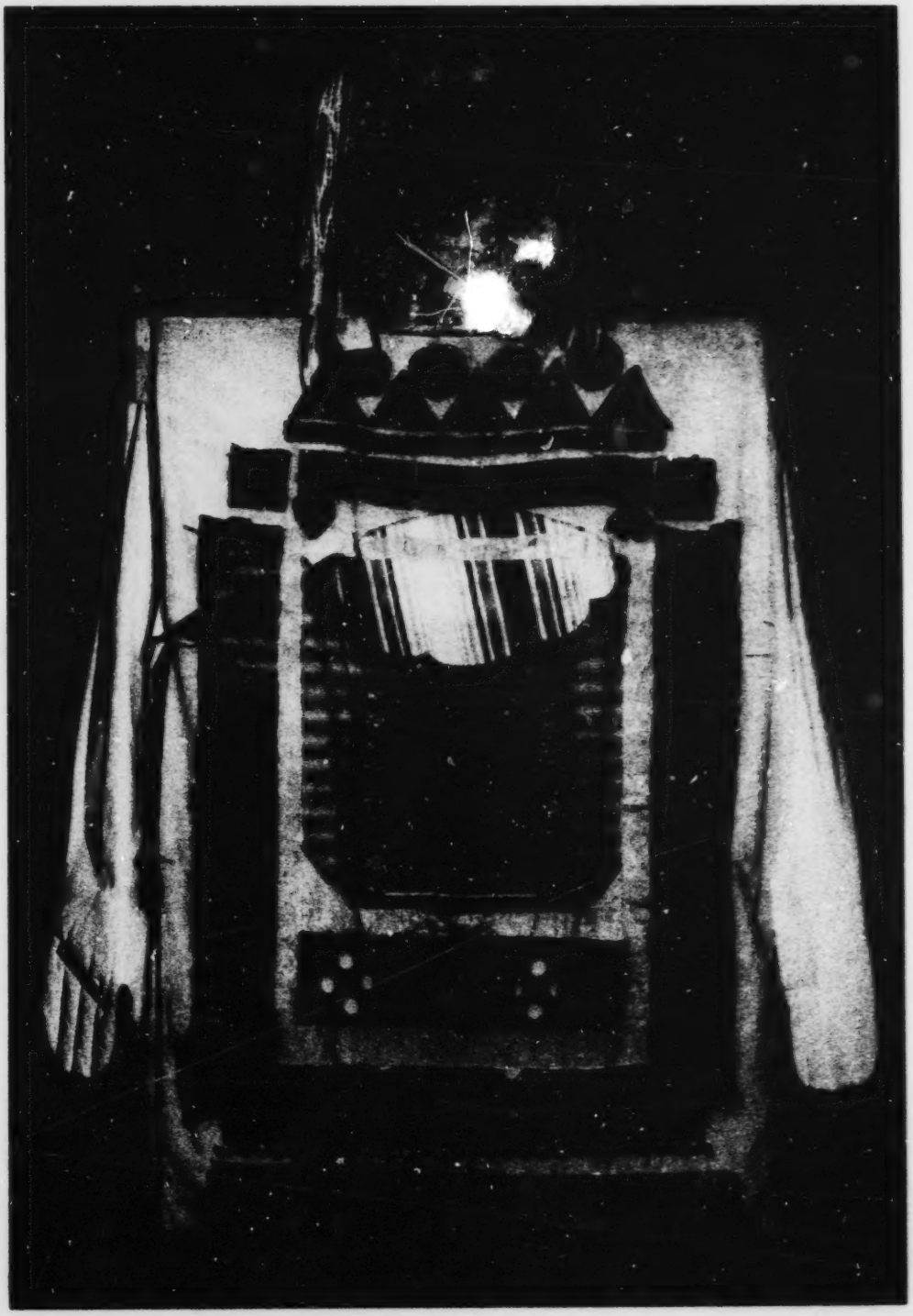
Nous voulons aller vers toutes les galeries y compris celles de nos maisons. Juin 1981.

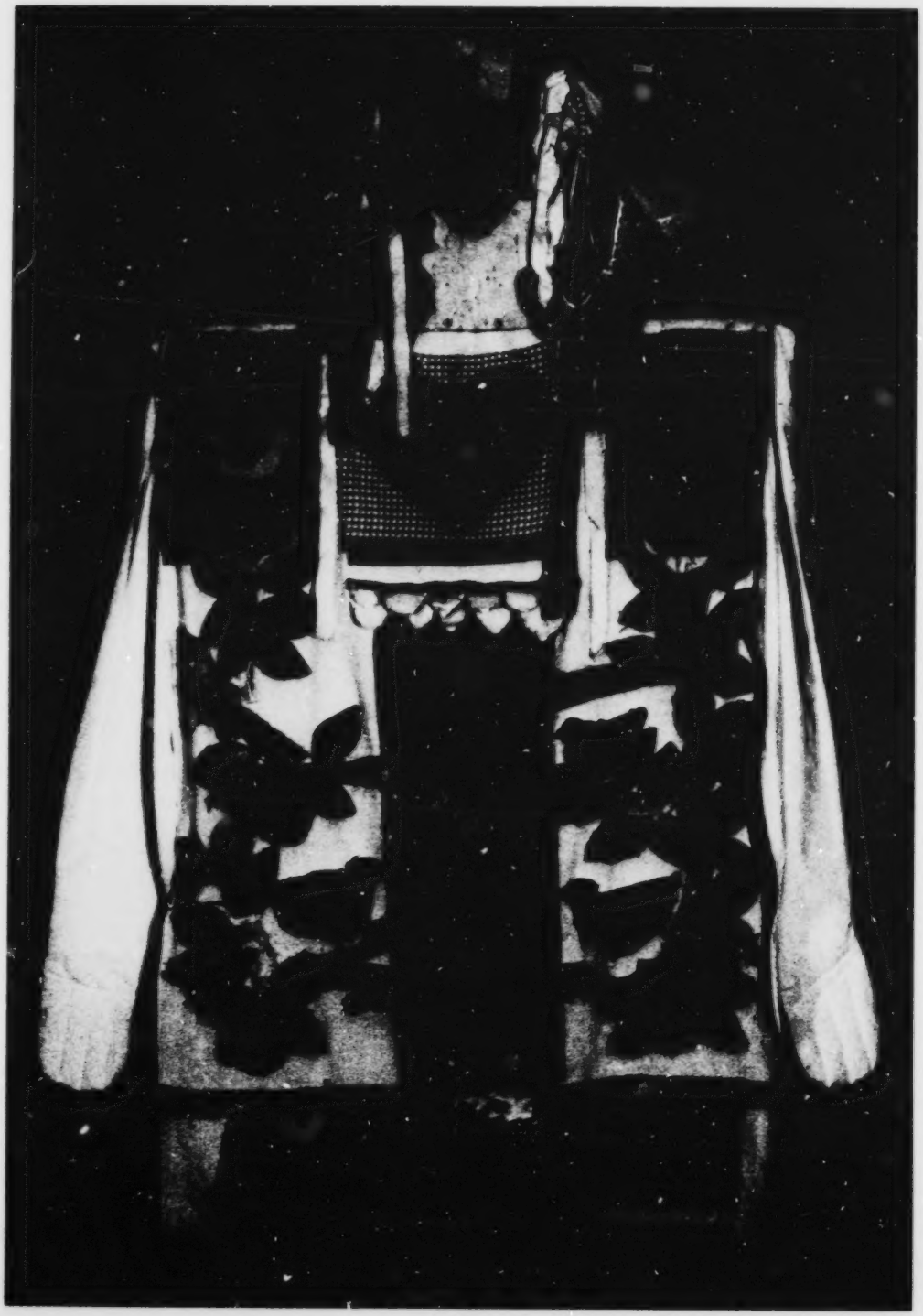
Le nuage est gris, mais ça fait rien on a du fun *pareil. Il allait mouiller fort sur la terre. (ah! non pas encore le déluge, Noé).* Juin 1981.

*P.-S.: Fallait-il que Judy Chicago bâtisse une immense table à dîner, même pompeuse, pour que les maîtres-penseurs de l'*ART *sentent notre faim, notre envie de partager le plat de nouilles au gratin, les figures ou le Big-Mac?*

Marie Décary

Marie Décary et Lise Nantel
La mère 1980
Bannière, tissus appliqués (*face avant*)
Collection du collectif
(Photo: Yvan Boulerice)





Pour changer la vie.
Pour changer l'art.
Pour allier le privé et le politique.
Contrer la séparation du social et de l'esthétique.
Pour le collectif et l'individu.
Pour ma voisine qui se reconnaît dans mes images.
Pour élargir l'éventail de l'expérience sociale reflétée par l'art.
Pour nous mettre sur la carte.
Pour récupérer les symboles de notre soumission.
Contrer les barrières entre art et artisanat.
Pour la transmission de notre histoire collective.
Contre une définition unique de l'Art.
Pour la subversion.
Contre l'illusion naïve.
Pour retrouver notre sens de l'histoire.
Pour voir enfin comment d'autres femmes explorent ces questions.
Pour voir la spécificité de cet apport.
Contre l'isolement.
Pour développer un langage qui dise autre chose.
Pour élargir le dialogue.
Pour le plaisir d'être avec d'autres femmes.
Contre l'enfermement de ma mère.
Pour son indépendance.
Contre la culpabilité.
Pour toutes les fois où je crois à ce que je fais.
Pour toutes les femmes qui ont travaillé dans l'anonymat et dont on n'a reconnu ni les recherches ni la créativité.
Pour ne pas perdre le fil.

Lise Nantel

La mère 1980
(face arrière)

Éditions du Remue-Ménage

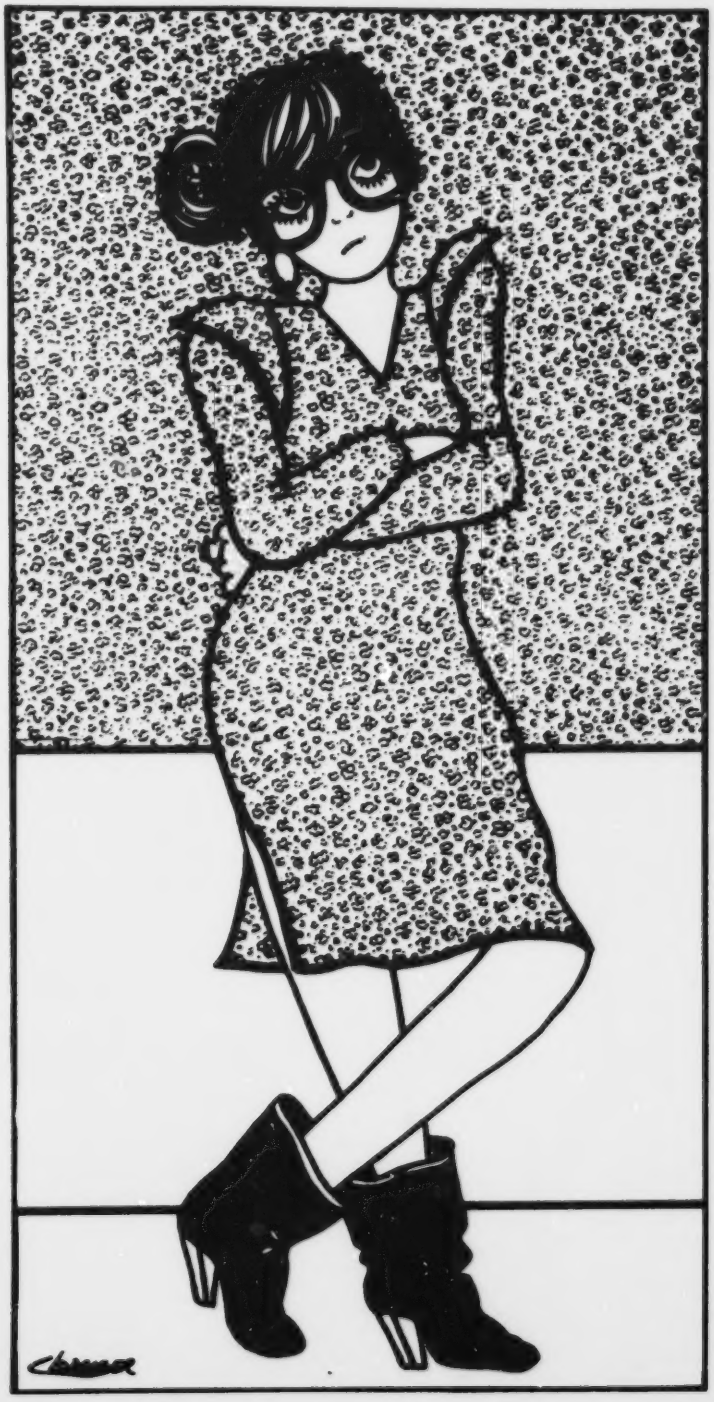
Nous avons travaillé comme graphistes autonomes pendant plusieurs années avant de nous rencontrer aux Éditions du Remue-Ménage en 1978.

Réunies comme féministes militantes, nous avons eu l'idée de nous associer aussi sur la base de notre travail professionnel (en 1979). Nous avons mis sur pied un atelier de conception visuelle où nous travaillons à des projets variés: illustrations, affiches, maquettes de livres et de brochures, etc.

Raymonde Lamothe
Madeleine Leduc
Ginette Loranger

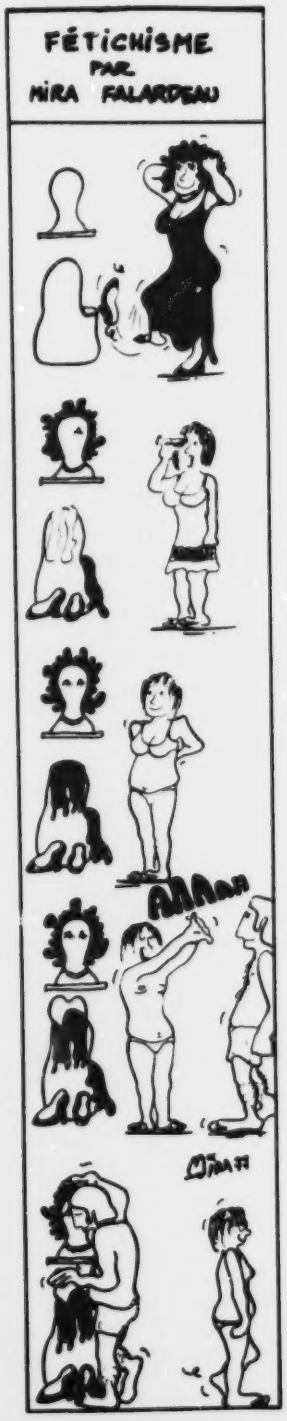
Raymonde Lamothe
Sans titre
Dessin tiré du *Calendrier du Remue-ménage*, juillet 1980
(Photo: Yvan Boulerice)

Madeleine Leduc
Sans titre
Dessin tiré du *Calendrier du Remue-ménage*, septembre 1980
(Photo: Yvan Boulerice)



Ginette Loranger
En jeans et culottées
Dessin paru dans *Presse Libre*, numéro 1, 1er décembre 1980
(Photo: Yvan Boulerice)

Mira Falardeau



Mira Falardeau
Féti-schisme,
Bande dessinée parue dans la revue *Châtelaine*,
mars 1977
(Photo: Yvan Boulerice)

EXPOSER DANS UN TEL CADRE, CELA REPRÉSENTE POUR MOI ... EUH... C'EST UN MIROIR DÉFORMANT, C'EST LE VELOURS DE LA CONTEMPLÉE SE CONTEMPLANT, LE VOISINAGE BAROQUE DES SOEURS DU DISCOURS, BREF UN PEU TOUT CELA ET AUTRE CHOSE...
MIM 81

Louisette Gauthier-Mitchell

Solitaire dans mon atelier, j'ai dessiné pour retracer mon histoire et comprendre le sens de l'existence. J'ai parlé de la chair, du désir, de l'exploitation, de la complicité et de l'enfermement social des femmes. Cela au moyen de la représentation de corps mis en scène dans diverses situations existentielles.

Lorsque cette histoire est sortie de l'atelier, j'ai entendu toutes ces voix féminines venir à la rencontre de la mienne. J'ai su alors que je n'étais plus seule. Depuis, plus rien n'est pareil.

Dedans ou dehors, la vie prend son sens pour chacune d'entre nous, mais je sais maintenant qu'il importe que nos gestes et nos paroles sortent de la maison afin que nous soyons soutenues psychologiquement par toutes les femmes aux prises avec des difficultés semblables et poursuivant un même désir de transformation.

Louisette Gauthier-Mitchell

Louisette Gauthier-Mitchell
Vierge enceinte, 1981
Mine de plomb, 120 X 240 cm
Collection de l'artiste
(Photo: Yvan Boulerice)

Sheila Greenberg

What I did not know then was that lying in the cradle was my dearest friend and bitterest rival, my mirror and opposite, my confidante and betrayer, my student and teacher, my reference point and counterpoint, my support and dependent, my daughter and mother, my subordinate, my superior and, scariest still, my equal. (*Sisters* by Elizabeth Fishel).

This series started with a self-portrait of my sister Josie and me. The idea gained impetus when I read Sisters *by Elizabeth Fishel. In it she uses case histories to explore the lifelong bond between sisters. To Elizabeth Fishel the sister relationship is primary, superseded only by the child-parent bond. My sister Josie and I enjoyed a very close and special relationship and so it intrigues me to see other sister relationships. I am photographing sisters of all ages and backgrounds in their own environments. In the tradition of interpretive portraiture I try to reveal something of their interaction and lifestyle. These pictures are an exploration of the ties between sisters; sometimes revealing closeness, at other times, tension.*

The work that I was doing previous to this series should be placed in the category of «social landscape» photography. Switching to a more intimate and personal subject matter seemed very comfortable and right for me at this time. Because I am dealing with that which is dearest to me, and that which holds great meaning for me, I feel that I am expressing myself both as sister and woman in these photographs.

Sheila Greenberg

Sheila Greenberg
«Josie and me» 1980
Photo n/b, 15 X 23 cm
Collection de l'artiste
(Photo de l'artiste)

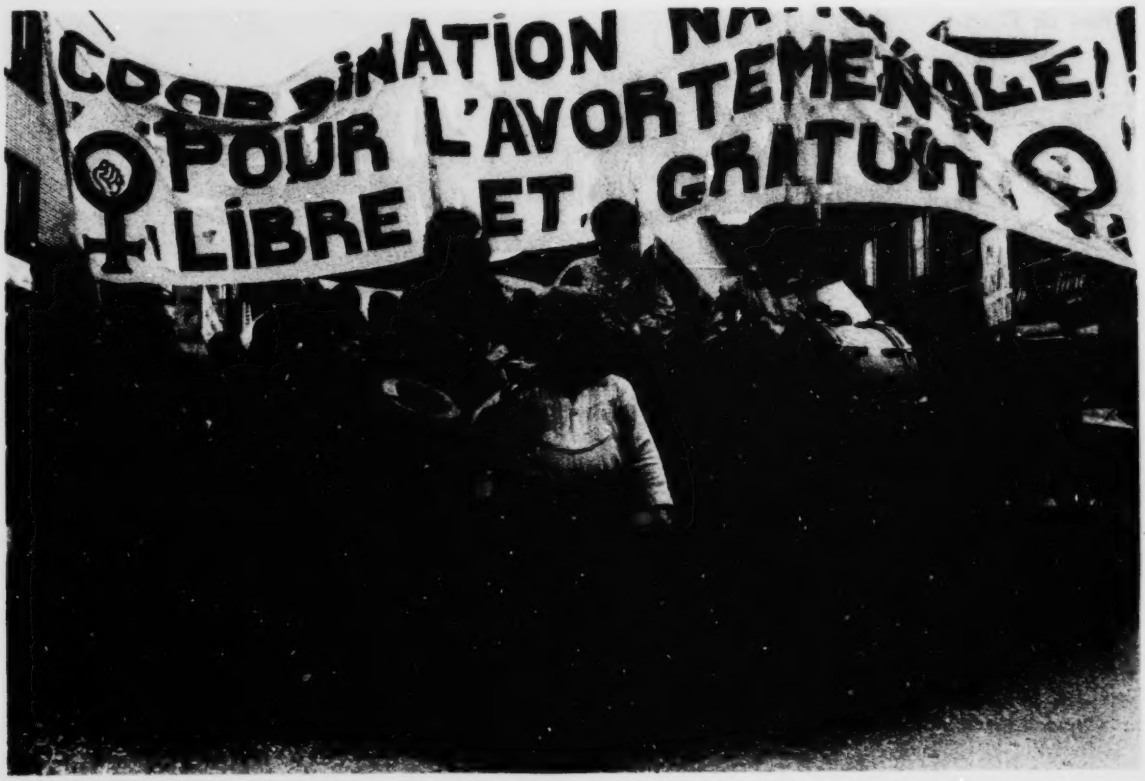
Louise de Grosbois

C'est bon de faire connaissance avec des femmes que l'histoire officielle avait masquées, mises de côté, éclipsées. C'est bon aussi d'avoir les yeux grands ouverts sur ce que vivent les femmes aujourd'hui.

Tous les gestes individuels et collectifs de femmes, dans leurs maisons, leurs shoppes, *leurs bureaux, dans la rue doivent enrichir notre mémoire de nouvelles images positives. Dénonçons notre opression, revendiquons nos droits mais projetons nos rêves aussi pour commencer à vivre en couleurs, bien dans notre peau. Qu'enfin la réalité change!*

Voici quelques photographies souvenirs de gestes collectifs de femmes que j'ai prises sur le «vif», parce que j'étais là, que je vivais ces événements et que j'avais le sentiment que c'était important. Au lieu de porter une pancarte, j'avais la caméra dans le cou.

Louise de Grosbois



Louise de Grosbois
Manifestation pour l'avortement libre et gratuit 1978
Photographie n/b, 122 X 193 cm
Collection de l'artiste

Anne de Guise

Ma pratique photographique a consisté pendant quelques années à tenter de faire du bon «snap-shot», c'est-à-dire, capter des images qui parleraient autant au niveau des lignes, des formes et du cadrage que de l'action et de l'expression sur la figure et dans les attitudes des gens. Je photographiais alors, hommes, femmes et enfants de façon indifférenciée et au seul gré de mon inspiration.

Mais voilà qu'un bon matin, Flash! j'étale ces scènes de la vie et décide de les enligner les unes à la suite des autres pour voir, juste pour voir!...

Il y a des hommes, beaucoup d'hommes, et toujours dans la rue...

Il y a des femmes aussi, mais beaucoup moins, et toujours dans les fenêtres...

Quelques-unes se promènent parfois dans la rue mais elles transportent toujours des paquets qui portent étrangement tous la même inscription: «À accrocher dans une fenêtre, de toute urgence!»

La constatation est frappante: les femmes sont dans les fenêtres et les hommes dans la rue. Et la puce à l'appareil cette fois, je décide de remonter aussi loin que le courant me le permet dans le temps afin de trouver le filon, la source qui détermine cette différence, aller même jusqu'à fouiller le ventre des mères pour voir si déjà le bébé regarde par la porte du nombril ou repasse docilement son cordon pour qu'il ne soit pas trop froissé le jour où il devra tant bien que mal sortir pour aller magasiner sa première caresse! Je me mets donc à l'ouvrage; détective des différences entre les sexes, j'emmagasine tout, j'observe tout, puis je compile, je trie et je regarde à nouveau, toujours juste pour voir!...

Il y a bel et bien un monde d'hommes, celui de la rue, mais il est aussi en «action».

Il y a bel et bien un monde de femmes, celui des fenêtres, mais il n'est aussi fait que de «pure contemplation»! Et narcissique, par surcroît! Panique!!! Et moi à quel monde j'appartiens alors??? Moi, qui me suis toujours targuée d'être une femme d'action!

Je repars donc à la recherche de mon propre monde et voilà que je me sens regardée à présent comme une intruse dans l'action, auscultée dans tous les coins de ma compétence, ridiculisée dans mes connaissances par un oeil mâle, critique par excellence: «Mais comment une si petite fille comme toi peut bien arriver à comprimer sur une seule image un si gros monsieur que moi?»!!! L'envie de jouer au taureau avec lui avec mon boîtier de dards, ACTION!... Mais qu'est-ce que je fais? Je bats en retraite en me contentant de bêtement contempler la tempe grisonnante de sa phallocratie par l'oeil de ma caméra...

On m'a destinée à un monde de contemplation et je m'y conforme comme toutes les autres. Je ne suis pas à part. *Impossible de l'être à mon avis sans se battre collectivement dans un mouvement de concertation des femmes contre tant d'hostilités et qui s'appelle le «Féminisme». Mouvement qui me permet, pour ma part de vivre et de respirer dans un monde où il n'y a pas d'air pour moi, car l'air appartient à l'espace du dehors, à celui des hommes et que je n'y ai pas droit, étant une femme.*

Anne de Guise

Anne de Guise
Le grand écart, 1981
Série de 18 photographies n/b,
chacune 28 X 35,5 cm
Collection de l'artiste

Clara Gutsche

My photographs portray women's ambivalence to Material consumption: the attraction and repulsion of a love-hate relationship. Objects in the shop windows are invitingly arranged, seductively lighted; but razor-edged shadows cut across the frame while detached heads and bodies float in dark, threatening space.

The photographs of women's clothing, domestic objects, and manikins function as metaphors for how women are viewed by society. In assuming lifelike postures these inanimate women reflect human emotions.

Clara Gutsche

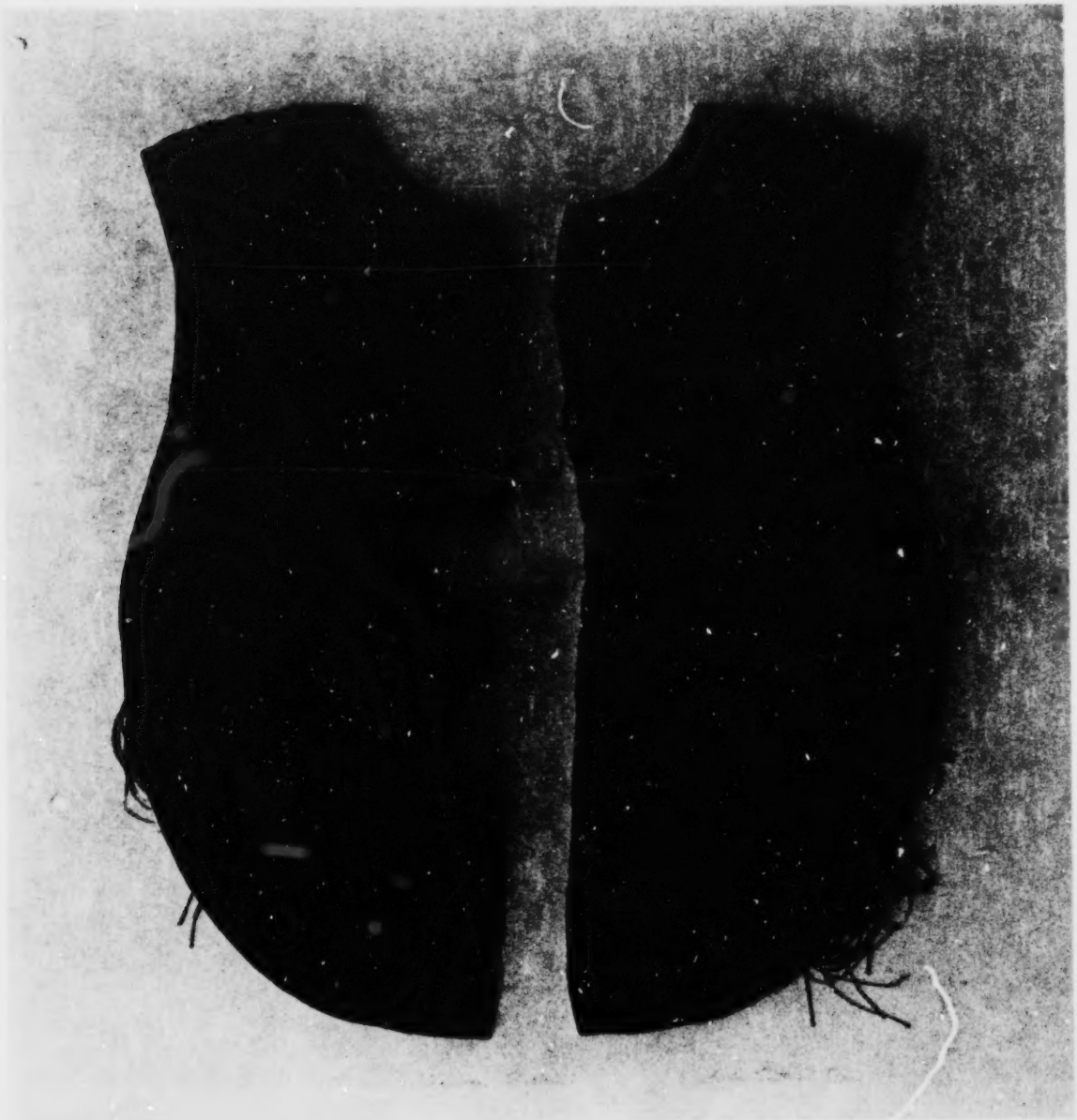
Clara Gutsche
M^me^ A. Courval, 4491, boul. Saint-Laurent, mai 1976
22 X 17 cm
Collection de l'artiste

Freda Guttman-Bain

Through the transfer Xerox process, I wish to preserve and transmit treasures that have passed into my keeping... my mother's shawls, old lace, a Victorian baby bonnet, a Chinese hood. Loving hands made them, or busy, or unwilling; they are my heritage.

Then I must alas be the women,
between pains, between strands of coloured visions,
braiding dreams in quiet kitchens...
(from *Woman in a Clearing* by Janet Kask)

Freda Guttman-Bain



Freda Guttman-Bain
Chaperon chinois, 1981
Report de Xerox, 60 X 59 cm
Collection de l'artiste
(Photo: Yvan Boulerice)

Michèle Héon

Faire, défaire, aller, partir, revenir, repartir, chercher, trouver, rejeter, construire, détruire, aimer, haïr, finir par en crever doucement, bêtement.

Michèle Héon

Michèle Héon
Kimono 4, 1979
Feutrage, aline et soie, 152,5 X 152,5 cm
(*oeuvre non incluse dans l'exposition*)
Collection de l'artiste
(Photo: Yvan Boulerice)

Lise Landry

Je suis née dans de beaux draps, tissés par ma mère et mon père à la manufacture de coton aux Trois-Rivières.

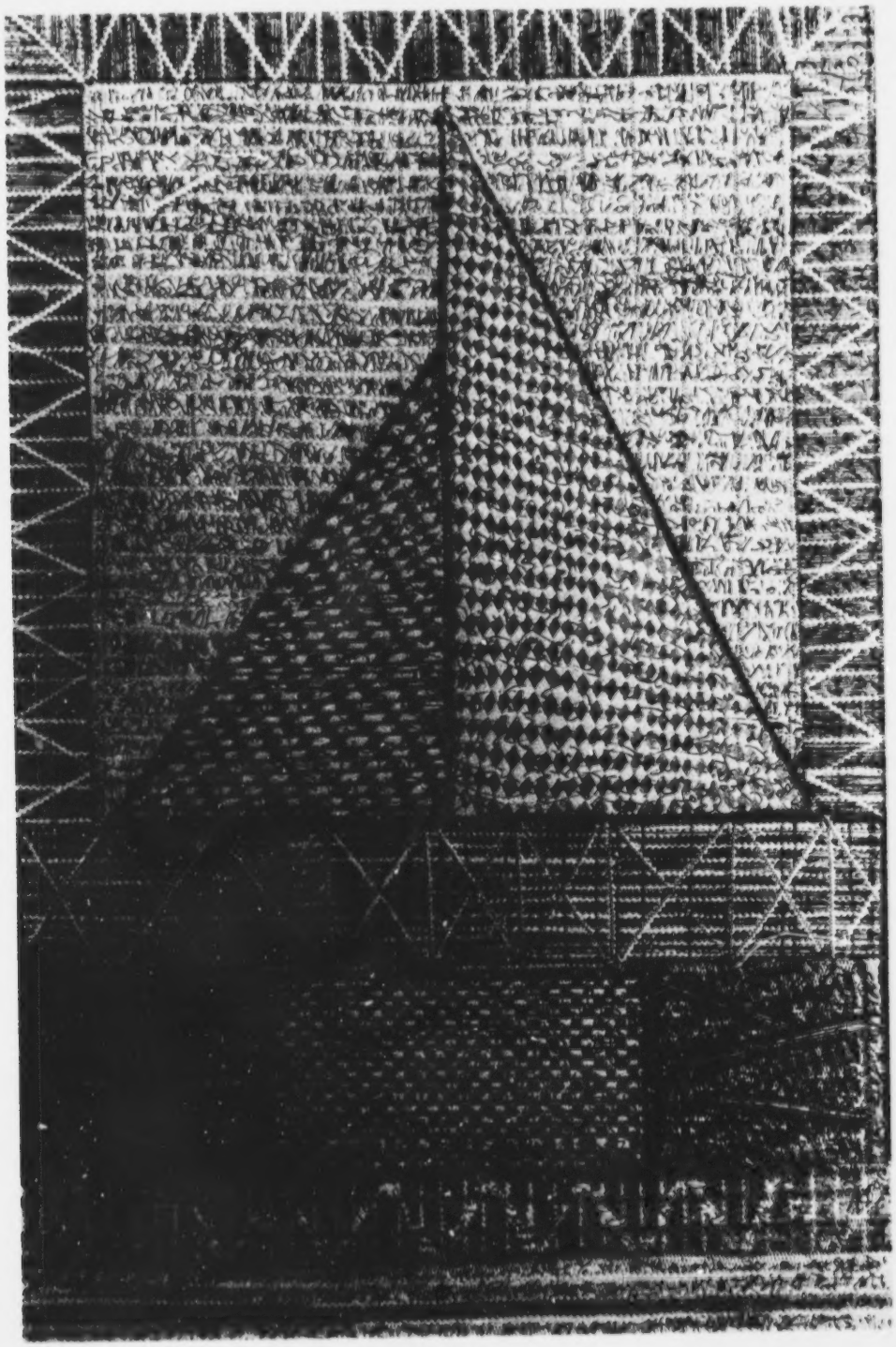
Ce n'est pas, ou pas uniquement, en inscrivant notre pratique dans un courant artistique reconnu que sa cohérence, son «style» et sa continuité sont assurés. L'analyse de notre propre histoire, celle de notre entourage immédiat et de ses conditions sociales, peut tout autant servir à l'orientation d'une pratique artistique.

Ma démarche est centrée sur l'analyse du geste des femmes et la plupart des «patterns formels» de mes productions proviennent de l'histoire des activités traditionnellement réservées aux femmes ou qui ont fait partie intégrante de leur «bonne éducation». Presque toujours les règles de composition de mes travaux s'inspirent directement de l'artisanat des femmes: la dentelle, la courtepointe, le tissage, etc. Par exemple, la construction progressive de mes dessins antérieurs pouvait démarrer d'un point central qui allait en s'élargissant. Il n'y avait plus de cadre, au sens où cette notion était remplacée par celle de la finition d'un objet. Le contour de l'objet, brisé et ouvert, affirmait cette notion de finition et la manière dont l'objet était conçu. Comme dans l'artisanat des femmes encore, la composition de mes travaux se définit en fonction de la répétition d'un geste de base: répétition formelle en alternance et en inversion, en combinatoire et en brisure de symétries, etc.

Je voudrais que ces procédés expriment sur le plan artistique le fonctionnement, la minutie et, pour ainsi dire, l'anatomie que le gestuel du travail des femmes contient.

Lise Landry

Lise Landry
Lettre d'une couturière, 1981
Tissage, couture, crayons de couleur sur papier,
101,4 X 66 cm
Collection de l'artiste
(Photo: Yvan Boulerice)



Lise-Hélène Larin

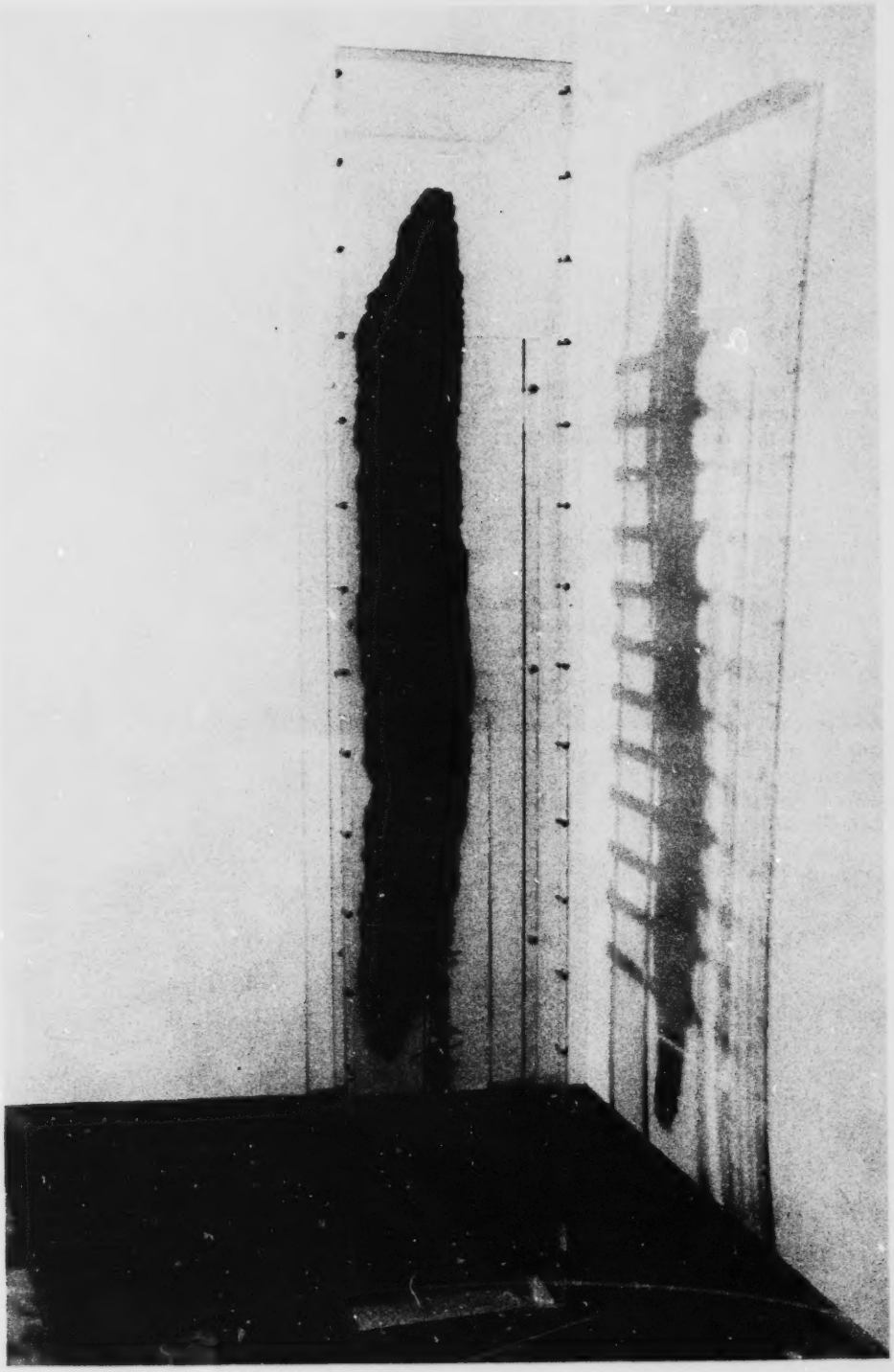
Je suis «substance organique vivante»; je possède des moyens immédiats qui me permettent de ressentir, réfléchir, découvrir, reressentir, inventer, reréfléchir, créer, recréer. Ces moyens s'épuisent et se régénèrent pour mieux mourir encore dans le feu de l'existence toujours renouvelée.

Je suis «femme»; en moi circule ce fluide générateur de gestes socialement dits «féminins». Plus encore ce fluide décèle des particularités profondes qui ne cessent de m'enivrer; matière nocturne, intérieure, cosmique, énergique, anima et animus. Conscience intime qui me distingue, me permet d'exprimer.

Je suis «artiste»; en moi s'élève une sève créatrice qui ne demande qu'à être consommée, une fièvre qui ne se consume jamais et dont la chaleur n'en est que revivifiante. Elle forme et transforme l'essence, emmagasine son expérience, la resserre et l'étire, en démontre son élasticité. Univers spatio-temporel où le rebondissement évolutif est le processus vital d'un centre auto-subsistant.

Lise Hélène Larin

Lise-Hélène Larin
Le convertisseur d'élastiques, 1981
Papier journal, élastique, varathane, plexiglass,
120 X 20,5 X 30 cm
Collection de l'artiste
(Photo: Yvan Boulerice)



Francine Larivée

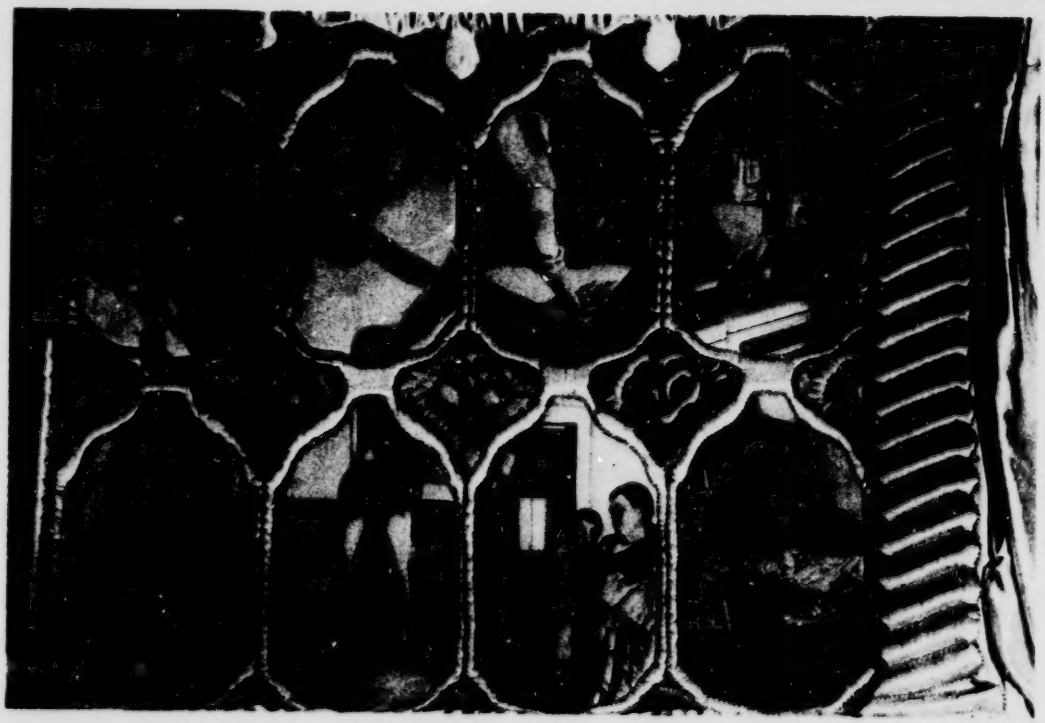
Les réalités de femmes se vivent, s'assument. Les femmes se reconnaissent. Le féminisme s'empare des oublis de l'histoire et notre lutte s'inscrit dans un processus irréversible de révolution. Il n'est plus le temps de faire l'apologie de notre engagement, ni des causes de la répression spécifique et particulière dont les femmes sont l'objet.

J'ai fait de l'art un outil de combat politique. La Chambre Nuptiale, *issue d'un travail d'équipe, dénonce l'exploitation des femmes dans les rapports quotidiens du couple dans le mariage. Elle a été conçue dans le but de provoquer la réflexion et l'échange sur le phénomène de crise que vit la cellule de base de toute société contemporaine. Elle est perçue comme une épine dans le pied du système. C'est un instrument de guérilla culturelle, assumé comme tel.*

Francine Larivée

Francine Larivée
La chambre nuptiale, 1976
Vue extérieure
36,6 X 73,2 mètres
(Photo: Marc Cramer)

Francine Larivée
La chambre nuptiale, 1976
«L'accoucheuse»
entrée de la salle 1
(Photo: Marc Cramer)



À gauche: *en haut:*

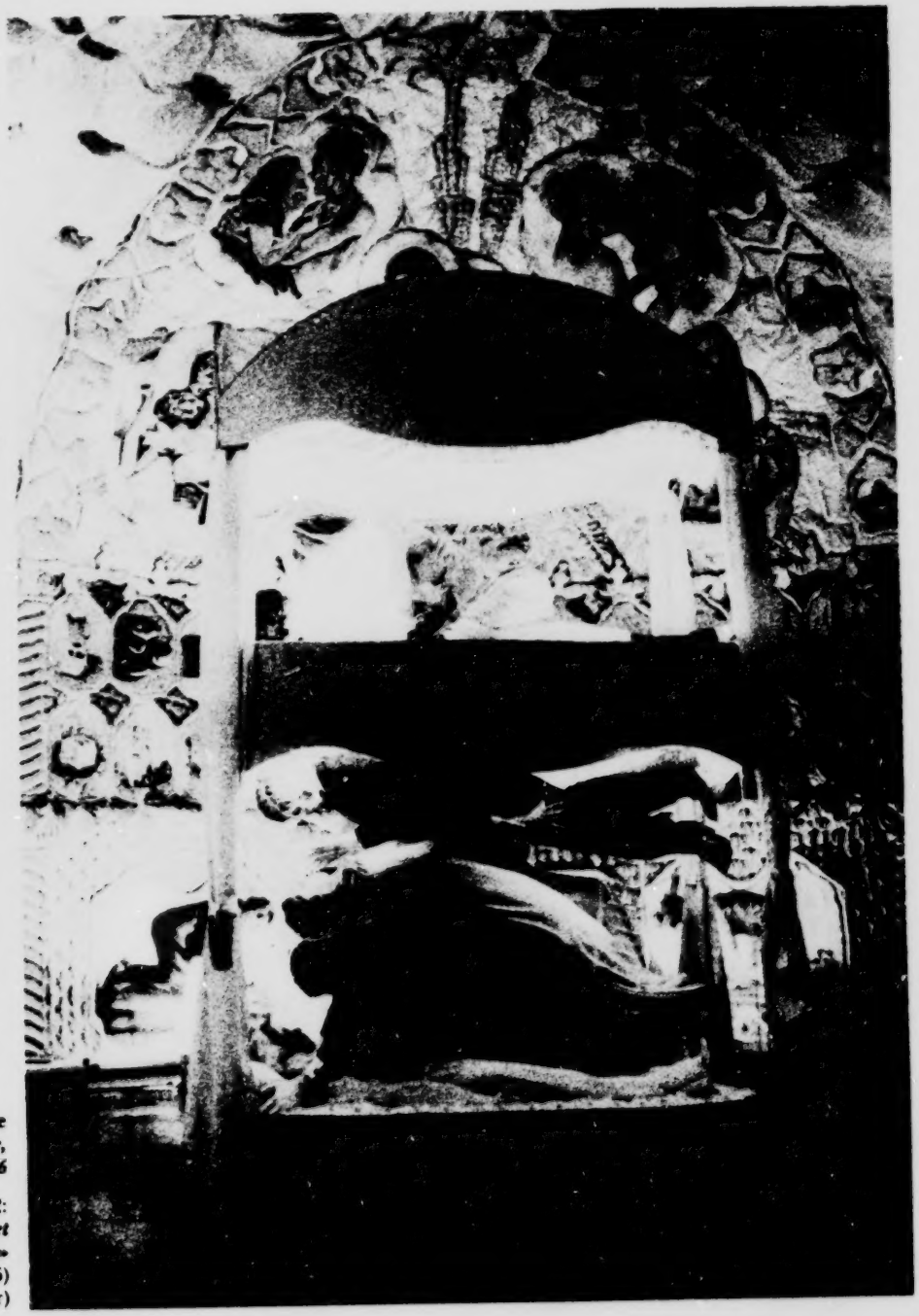
Francine Larivée
La chambre nuptiale, 1976

Salle 1 (*détail*)
(Photo: Marc Cramer)

En bas:

Francine Larivée
La chambre nuptiale, 1976

Salle 2:
«Autel de la femme»
(*détail*)
(Photo: Marc Cramer)



Francine Larivée
La chambre nuptiale, 1976

Salle 2:
«Lit-tombeau et autel du couple»
(version juillet 1976)
(Photo: Marc Cramer)

Doreen Lindsay

Mother-self-daughter

For the past five to six years, I have been exploring my immediate personal experiences through my work. As I explored my feelings of being a mother, a wife, and an artist; I suddenly became aware of being a daughter also. A mother and a daughter at the same time.

In my visual comparison of three generations of women in the same family, I am concerned with the life experiences of these three women as revealed by their expression and attitude. The physiognomical changes that occur from one generation to another as a woman moves through the female experiences of being daughter and mother.

Doreen Lindsay

Doreen Lindsay
Série Mère et filles, 1981 (détail)
Xérographie couleur
21 X 31 cm
Collection de l'artiste
(Photo de l'artiste)

Marshalore

In the hierarchy of 'labelling' I really can't say if I am a person or a woman first. In my art, the exploration of personal, political and social symbols cross and merge into all the aspects of my identity. Ultimately my self, my feminine identity is an underlying subjective influence in all my work. And ultimately it is merely another tool for unravelling another clue in the puzzles and parables we confront. It exists neither for praise nor contempt and certainly not to be ignored.

Marshalore

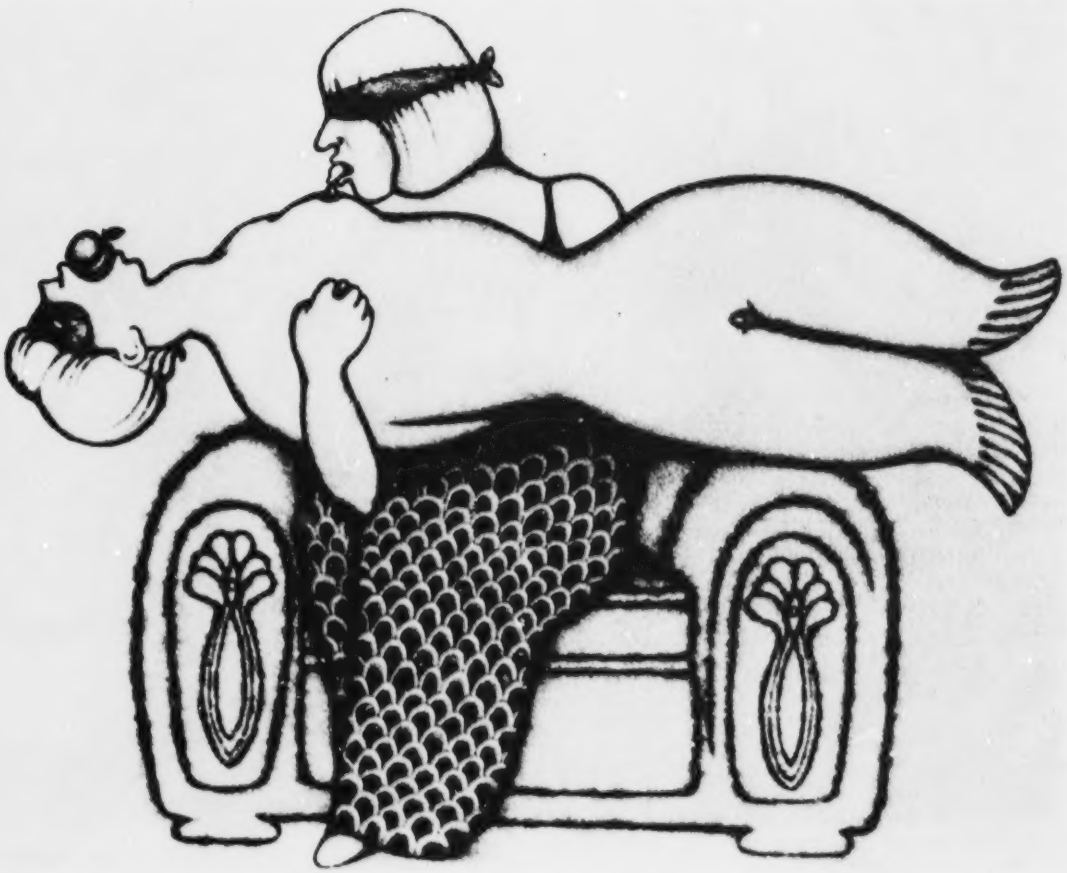
Marshalore
En prison/pas en prison, 1981
performance, 20 mn

Nicole Morisset

Les femmes sont ma race. Nous ressentons la vie de la même façon, ne serait-ce qu'à cause de nos corps semblables. Notre perception particulière des choses n'est pas tellement bienvenue dans le monde public. Il ne nous reflète pas. Il ne nous ***voit*** *pas. Qu'y a-t-il de féminin dans une ville comme Montréal, dans un grand quotidien ou même dans un musée? Tous les jours, je souffre de ne pas trouver de résonnance.*

Je tiens à participer à cette exposition parce que j'éprouve un besoin vital de rencontrer mes semblables et parce que je crois à l'énergie extraordinaire que nous devrions toutes tirer du fait d'être ***vues*** *ensemble.*

Nicole Morisset

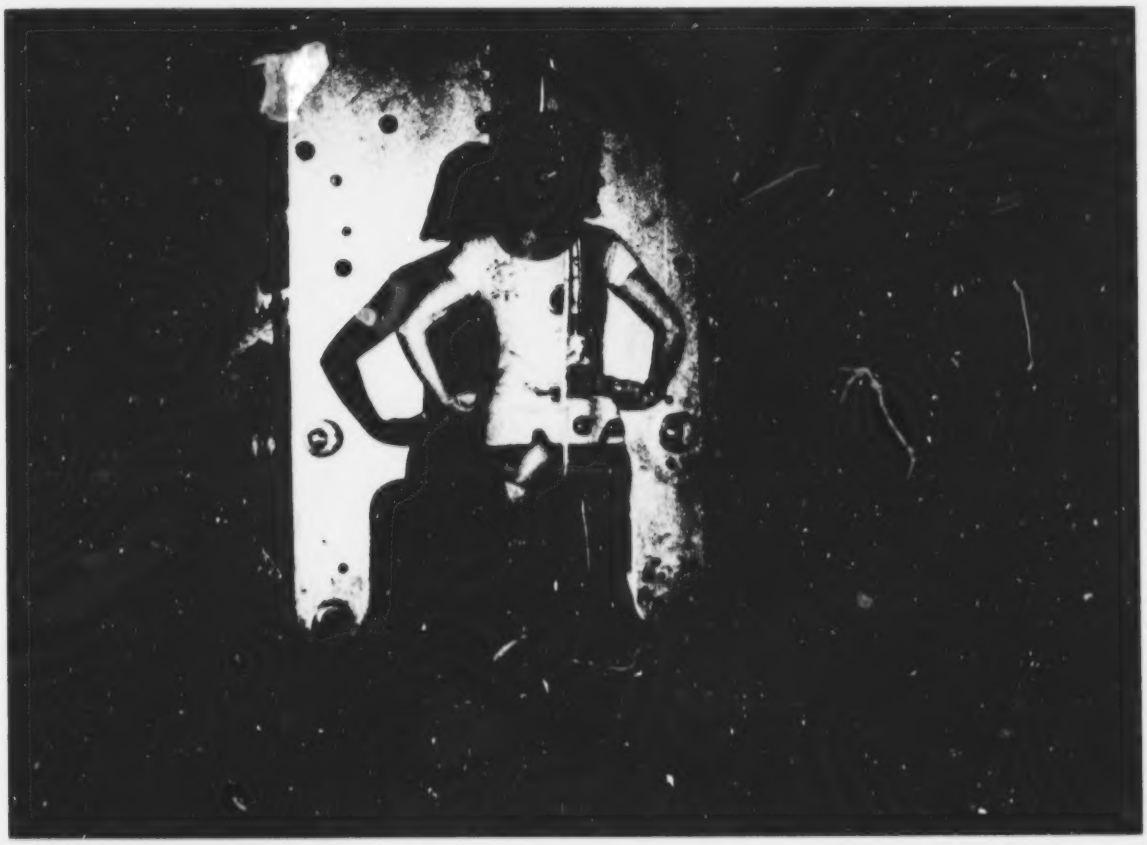


Nicole Morisset
L'abandon
Centerfold érotique paru dans *La vie en rose*, été 1980
dessin original, crayon Prismacolor
28 X 35,5 cm
(Photo: Yvan Boulerice)

Ann Pearson

My photography focuses on the environment which is most familiar to me, household interiors and the objects found in them. I see beauty in that which surrounds me, as any person who takes the time to really look at what surrounds them. As a woman perhaps I naturally chose those objects frequently associated with women, lace, silver and glassware, sequins and beaded dresses, etc. Or perhaps it is because I see that beauty as worthy of artistic merit that makes it a woman's perception. We work with what speaks to us and the strength of any artist comes from working with the familiar, of exterior, interior or psychological perception. The debate as to what constitutes woman's imagery, if there is one, continues. I do believe that a woman with a feminist consciousness may not choose certain images, so why not the other way around? In the making of **the dinner party**, *Judy Chicago used a number of traditional crafts and the setting familiar to most women, a dinner party, to present her art. I see my slides of still life objects as more related to a woman's experience that that of a man's except for the clock-time images, and than is the part of the performance filled with more frenetic activity. I believe my choice of subject matter and the way I deal with it puts me in the time honored tradition of the great still-life painters who were women in the 17th and 18th century. This genre was more suitable to their social situation, and they excelled in it. At that time, and perhaps now, the genre was held in less esteem that a portraiture or history painting. Women still risk criticism for their choices, subject matter or treatment, witness the non-acceptance of Chicago's work as true art. It is not my subject matter which defines my art as feminist. It is my choise to present it as serious work worthy of artistic merit that makes it a feminist act.*

Ann Pearson



Ann Pearson
Time and timelessness, 1980-1981
performance avec 4 danseuses, 20 mn

Pol Pelletier

Mon travail est né de la révolte: révolte contre le métier de comédienne où la femme est réduite à l'état de parure luxueuse, sensible et passive; révolte contre les formes et les méthodes de travail du monde du théâtre en général, et plus particulièrement du théâtre expérimental «mixte» qui, en fait, est complètement dominé par les hommes; révolte contre ma condition de femme, c'est-à-dire de mutilée et d'athrophiée.

Mes spectacles sont alimentés par cette révolte qui m'apparaît comme un moteur essentiel d'innovation théâtrale. À travers la malédiction, arriver à l'exaltation.

Ce que je fais depuis sept ans? J'essaie de créer une nouvelle mythologie féminine. Par le corps, le corps, *le mouvement, le rapport avec l'espace, le rapport avec le temps, les mots.*

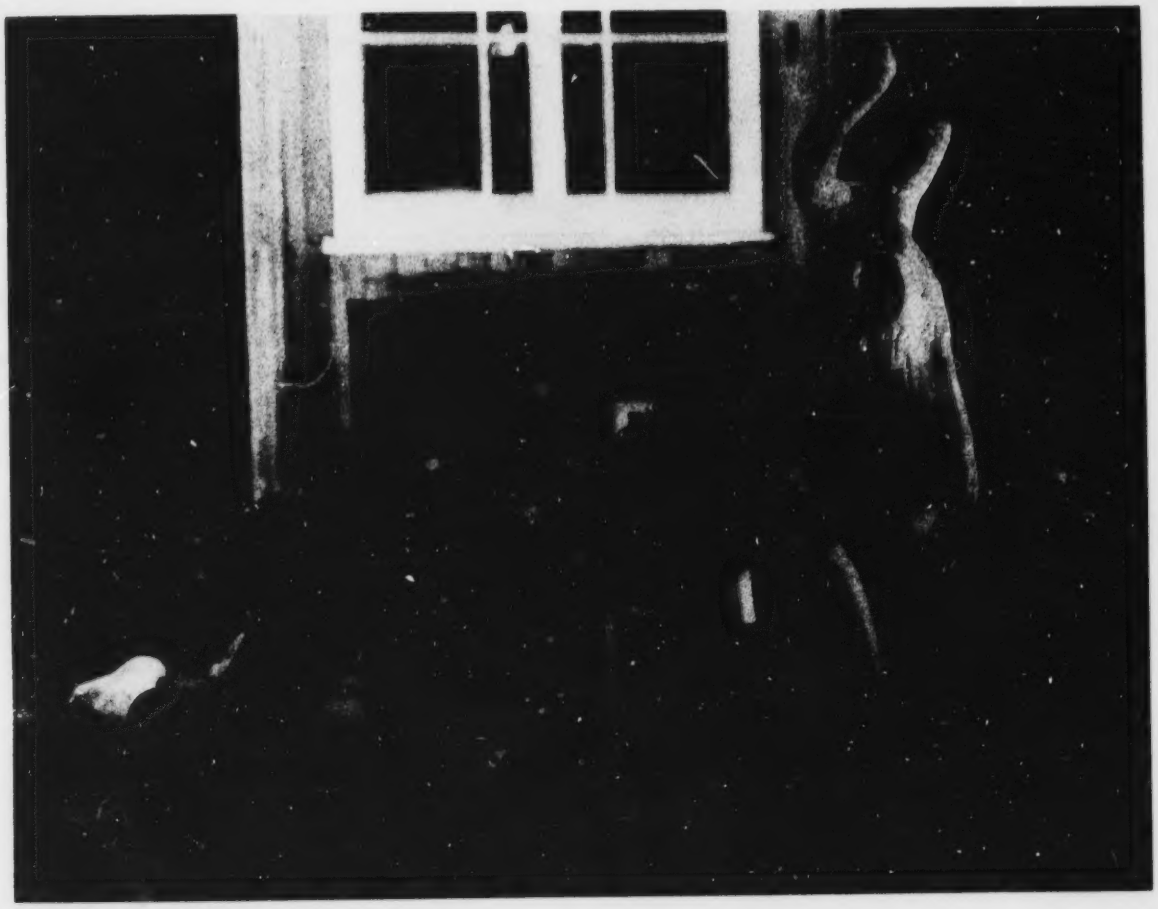
Pol Pelletier

Ça fait maintenant dix ans que j'expose: que je m'expose! Pour moi, comme pour toutes les femmes, me rendre visible dans la culture patriarcale, c'est toujours courir le risque de me rendre risible. Ou pire, de me faire récupérer, vampiriser par les Chefs du discours sur l'art.

Si je continue à créer, c'est parce que je suis une survivante qui a la mémoire longue, comme la colère; que la création, toutes les formes de création me passionnent!

Et je continuerai parce que le coeur de l'espérance me dit que bientôt nous serons aussi grandes que l'Arbre-Mère-en-fleur qui fait son songe de fruits dans les nuits immenses de la terre d'Amérique. Quand nous serons ensemble, il ne sera plus possible de nous occulter car sur cette terre promise ou ailleurs nous ensemencerons tous les lieux avec le pollen de nos oeuvres dans le nouveau cycle en spirale de notre retour en nous. À nous!

Jovette Marchessault



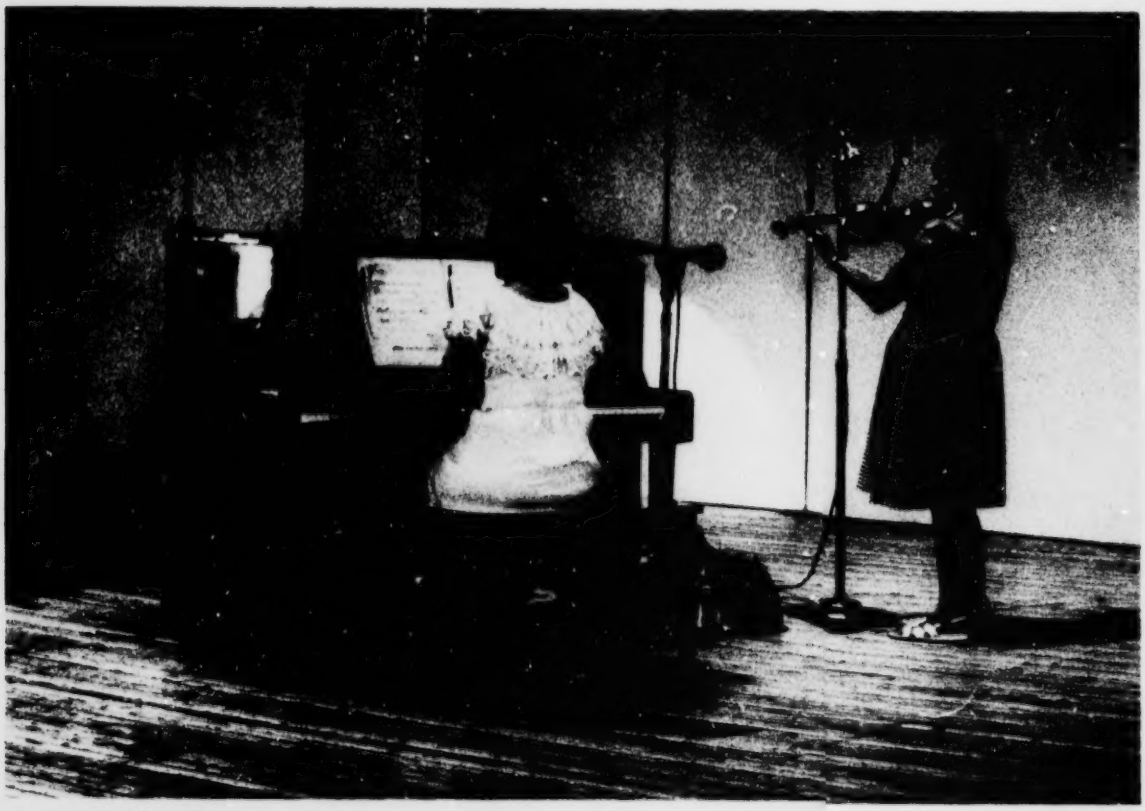
Pol Pelletier, comédienne
Les vaches de nuit,
pièce de Jovette Marchessault, 1980
(Photo: Anne de Guise)

Plessisgraphe

Le Plessisgraphe existe depuis cinq ans. Il est né avec la réalisation de projets communautaires, de travaux audiovisuels sur la jeunesse, sur les problèmes relatifs au logement ou à l'immigration. Après sa première année de travail, le Plessisgraphe regroupait uniquement des collaboratrices et s'orientait avec une démarche féministe.

Le mouvement féministe québécois étant en période d'expansion, notre adhésion y fut naturelle et rapide; peut-on dire que nous avons coulé comme les rivières vers la mère? La nécessité de produire des nouvelles images de femmes s'allièrent à notre besoin personnel d'expression.

Marik Boudreau
Suzanne Girard
Camille Maheux



Groupe Plessisgraphe
Les musiciennes de Jeanne d'Arc Charlebois
Montréal 1979 (détail)
(Photo: Marik Boudreau)

France Renaud

Ça s'est fait tout seul, un peu sans m'en rendre compte. Un jour, je me suis retournée pour regarder tous ces instants fixés sur les photographies... c'était surtout des femmes. En groupes, seules, ou avec des enfants, des femmes de tous les milieux qui agissaient, créaient des liens, construisaient, élevaient... leurs visages changeants, comme autant de paysages, avançant sur l'échiquier selon d'autres règles de jeu, quelque chose comme la réceptivité et l'assurance tranquille que le travail qu'on accomplit n'est pas une oeuvre en soi mais une partie de notre progression à toutes, à tous... Je cherchais en même temps qu'elles, cette sorte de paix qui part de soi et va aux autres, j'avais peur de ne fabriquer que des images, j'ai appris qu'elles parlent surtout quand on les vit.

France Renaud

France Renaud
Août 1981
Photographie n/b,
35,5 X 28 cm
Collection de l'artiste

Hélène Roy

Mon art est une saisie poétique de la conscience évolutive et affirmative de la femme et cela à travers des images autobiographiques.

Le présent cumulé au jour le jour fabrique tout doucement une mémoire en raccourci de gestes, paroles et écritures qui marquent le temps/espace et additionnent les expériences d'une quotidienneté. Les séquences de vie expriment les sens et les visions d'un discours personnel à la recherche d'un langage plus universel.

Mes images se veulent témoins, outils de connaissance et de communication d'un vécu de femme avec d'autres femmes.

Hélène Roy

Hélène Roy
Je me laisse prendre les bras, je me laisse dire les mots à entendre, 1981
Collage, dessin écriture, crayons de couleur sur papier Arche (*détail*)
surface totale 188 X 330 cm
Collection de l'artiste
(Photo: Yvan Boulerice)

Joyan Saunders

Rather than confining itself to an arbitrary definition of feminist art, this exhibition addresses «Art and Feminism» thereby implying that the two entities may interweave in various ways and to varying degrees. I find this an appropriate approach since, in my case, the relationship between feminism and art-making has changed considerably during a relatively short time.

In my earlier work I felt morally obliged to do things which unmistakably dealt with women's issues although I was never convinced that art was a particularly effective context for socio-political concerns. Since then I've become increasingly aware that political art is largely ostracized by its projected audience. The work always seems too esoteric for most politicos and too pragmatic for most of the art establishment. On the other hand, there is the 'Public' which is cultivated like some infinitely receptive middle ground, when it is, in fact, a somewhat inaccessible territory suspicious of both contemporary aesthetics and subversive politics.

My work no longer involves a didactic feminist content, partly for the foregoing reasons but mainly because I now wish to deal with less tangible aspects of social psychology, i.d. behavioural and psychological quirks - seemingly illogical things with convoluted roots in rationality. This shift in focus entailed a more evocative/associative form of expression, which is to a greater extent intuitively based and is, to my understanding, more directly informed by my individual reality.

Central to that reality is the experience of being a woman in a male supremacist society; my perceptions and responses are, to a degree, shaped by the anguish, bitterness, self-hatred and suppressed rage which characterize that kind of oppressive situation.

Joyan Saunders

Joyan Saunders
Phone, 1980
Série de 7 photographies n/b
chacune 61 X 40,5 cm
Collection de l'artiste
(Photo: Yvan Boulerice)

Dust
On

Sylvie Tourangeau

... inscrire la trame du féminin au féminisme à même mes processus de comportement et la codification de celle-ci.

bisannuelle-sauvage-cultivée-exotique-bisannuelle-sauvage-cultivée-exotique-bisannuelle-

La distance que je prends en choisissant les signes que je donne à l'autre m'amène à une action transformatrice et engageante dans mes rapports et mes attitudes.

bisannuelle-sauvage-cultivée-exotique-bisannuelle-sauvage-cultivée-exotique-bisannuelle-sauva

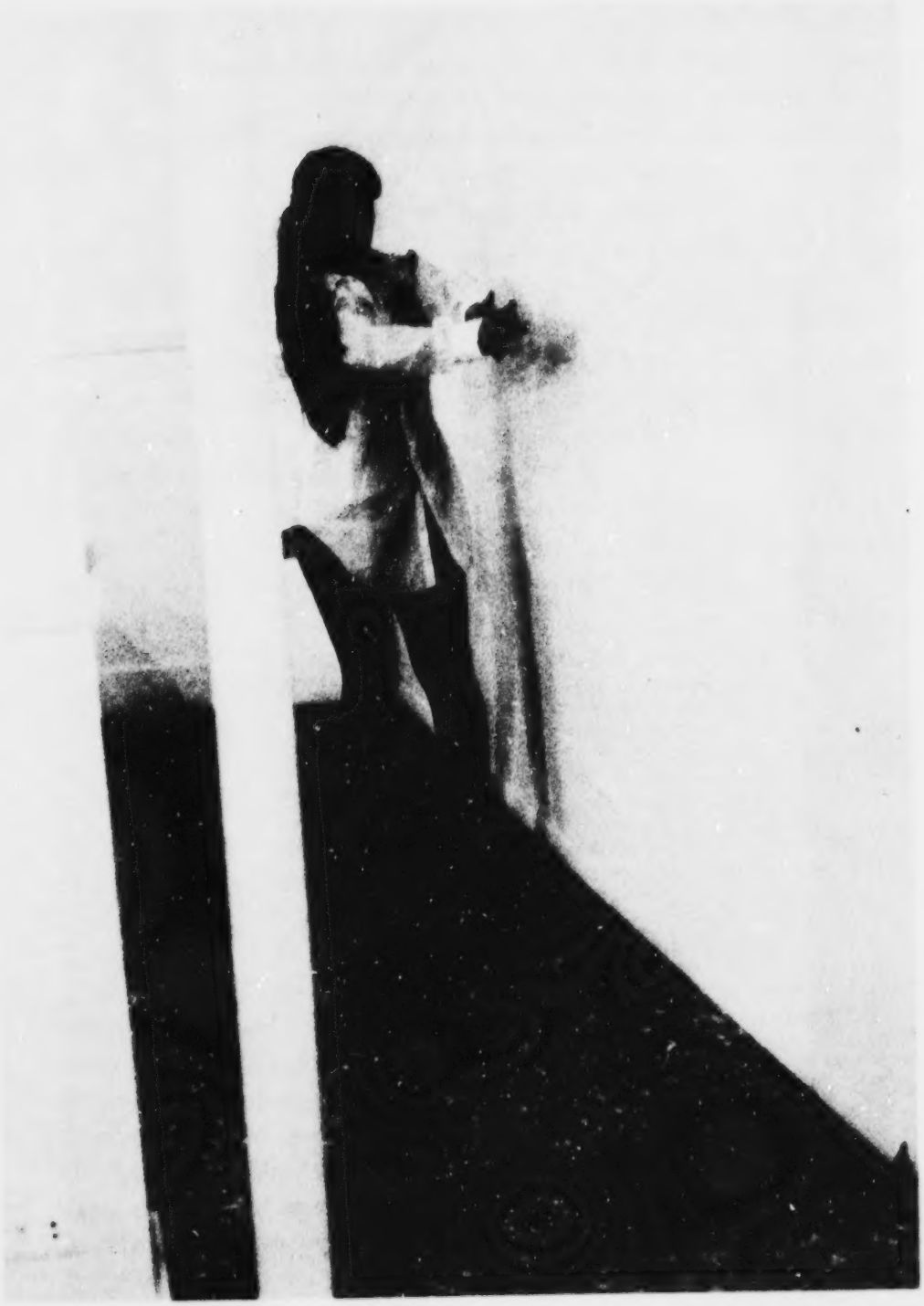
J'organise ces processus de comportement dans un jeu distancié qui me permet de déjouer les mécanismes de perception innés, appris ou censurés.

bisannuelle-sauvage-cultivée-exotique-bisannuelle-sauvage-cultivée-exotique-bisannuelle-sau

Ici... j'y vois ma participation.

Sylvie Tourangeau

Sylvie Tourangeau
En déroute... Je vole toujours... 1981
performance
(Photo de l'artiste)



Josette Trépanier

Pour moi, la peinture est essentiellement liée à la recherche de mon identité. À 16 ans, quand j'ai eu à choisir mon orientation professionnelle, j'hésitais entre les Arts plastiques et le théâtre. Je voyais dans ces deux métiers la possibilité de m'exprimer et d'échapper à la sensation que j'éprouvais alors d'être incomplète.

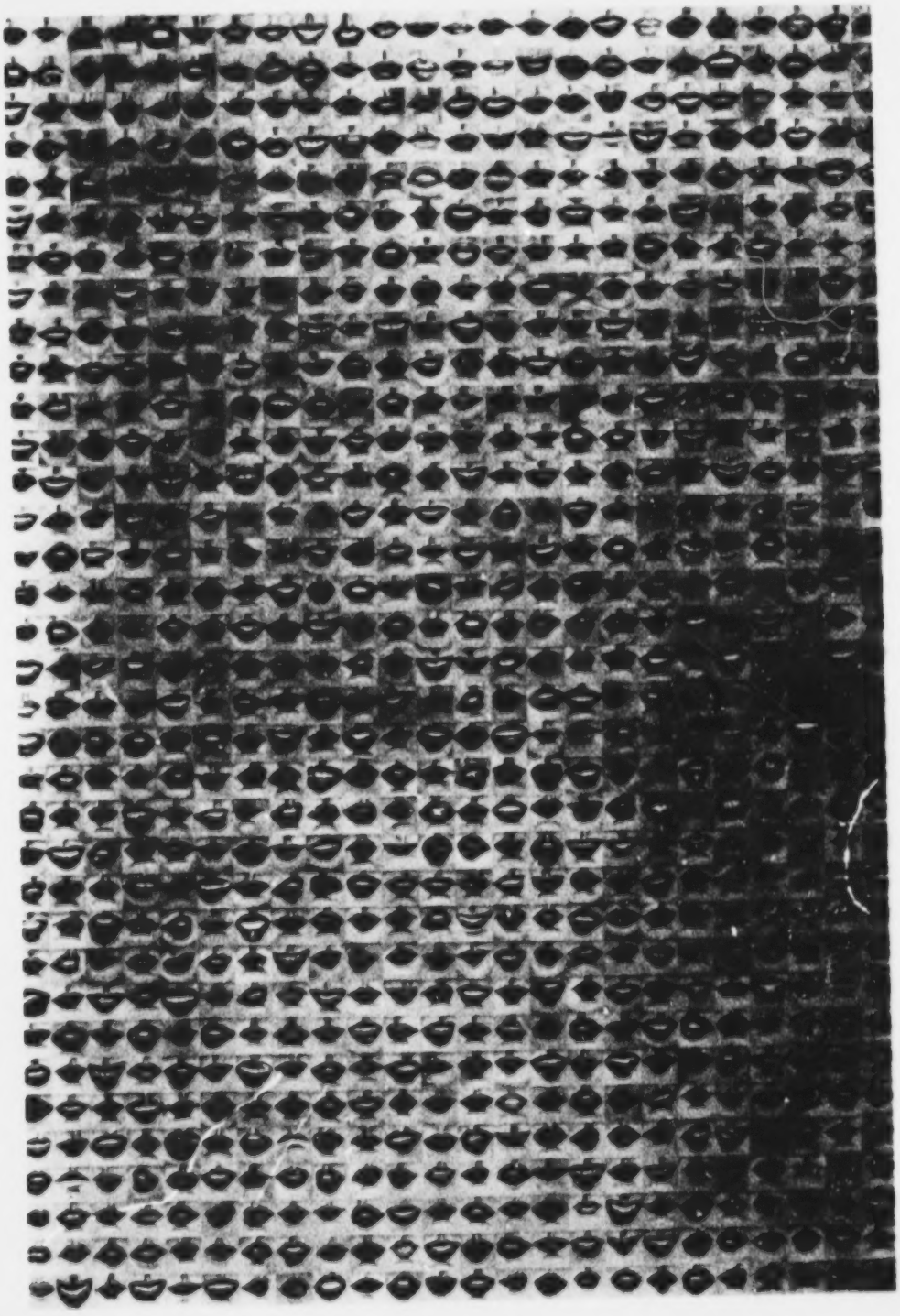
Finalement, par instinct et aussi par goût de la solitude, j'ai choisi la peinture et, comme un acteur se découvre à travers ses personnages, j'ai appris à me connaître à travers mes tableaux et mes gravures.

Dans notre société le culte de l'image est tellement présent que, malgré nous, nous passons le plus clair de notre temps à nous identifier à des images qui sont extérieures à nous. Nous avons de nous-mêmes une vision qui est fragmentée. Les mécanismes du fonctionnement humain sont étudiés de façon scientifique. Quels que soient notre âge, notre sexe, notre caractère, nous savons que nous existons quelque part dans une catégorie. Nous sommes tous classés. Nous appartenons à des types. Nous faisons partie de tel groupe. Qui suis-je? La question se répète sans cesse. Il y a tant de femmes en moi, tant d'êtres qui cohabitent ensemble dans un même esprit et un même corps et qui n'arrivent jamais à l'unité. Je me sens multiple, divisée. C'est pourquoi j'ai besoin de peindre. Parce qu'en peignant, j'existe. J'existe pour moi-même. Je donne une forme à mes contradictions, à mon angoisse, à mon besoin de crier.

Et peindre, c'est aussi être perpétuellement conscient qu'il y a autre chose, une vérité vers laquelle nous tendons de toutes nos forces et qui nous échappe au moment où nous croyons l'avoir saisie. C'est une recherche spirituelle.

Josette Trépanier

Josette Trépanier
Qui suis-je? 1981
Huile sur toile, 180 X 120 cm
Collection de l'artiste
(Photo: Yvan Boulerice)



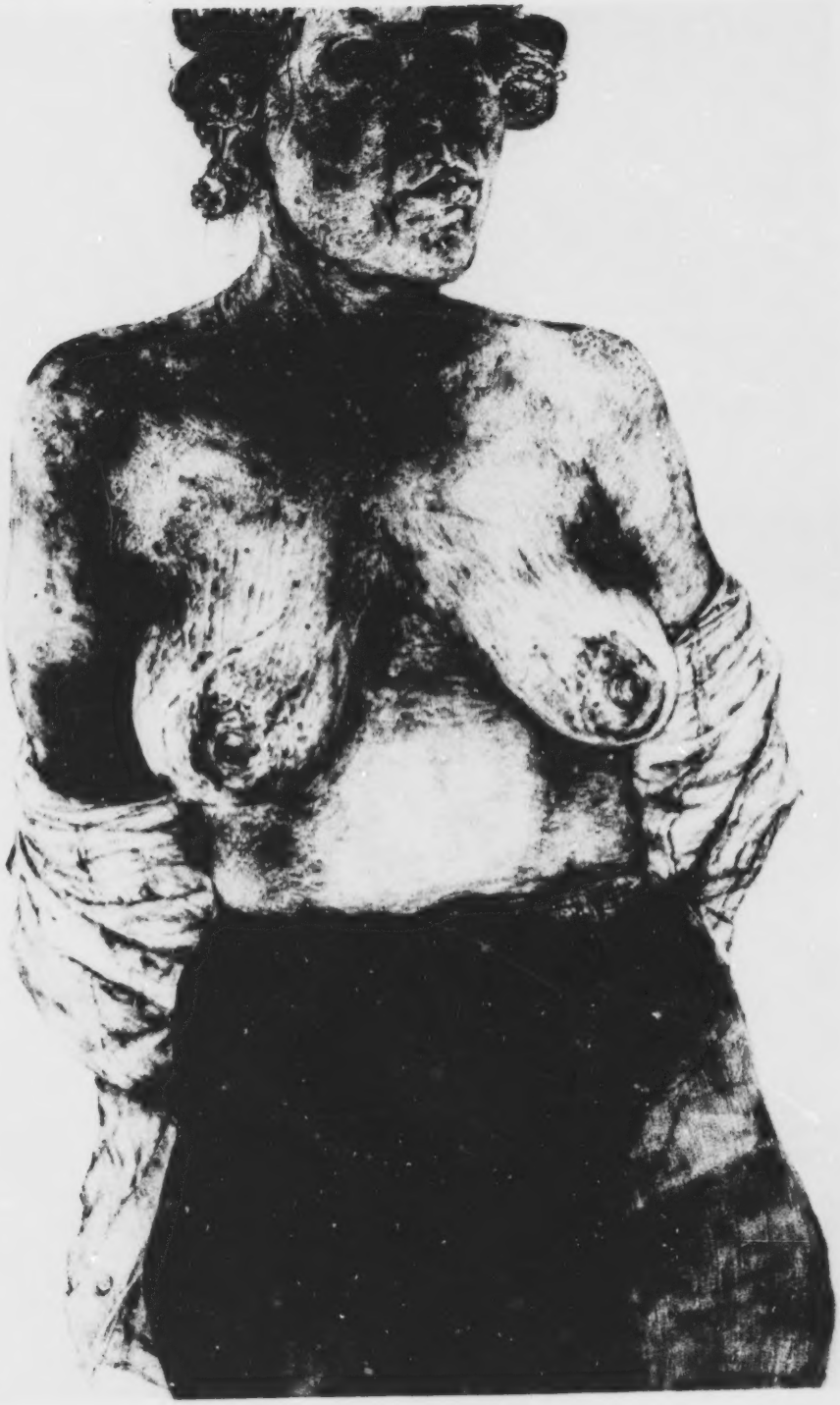
Marion Wagschal

In Ways of Seeing, *John Berger says, «In the average European oil painting of the nude the principal protagonist is never painted. He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man. Everything is addressed to him. Everything must appear to be the result of his being there.» It is my intention that this male observer be absent in the sense implied here. The images of myself are meant to be aggressively emotional and show the inner life of a person socialized to be an ornament, i.e. to be subordinate psychologically, socially and politically. Marriage is the reward for being a more or less valuable gem in this dehumanizing system of values.*

The result is painful. I feel it is important to express these realities in my work; to breathe new life into old visual conventions which derive from the patriarchy regarding women and beauty (the nude), marriage etc., from a socially critical feminist point of view. I do not see this as a negative process but as finally getting rid of the masquerade. In the final analysis reality, no matter how depressing, is better that pretense; it is the stuff of which exciting art is made.

Marion Wagschal

Marion Wagschal
Self portrait, 1976
Aquarelle, 107 X 74 cm
Collection particulière, Montréal
(Photo: Yvan Boulerice)



Thérèse Saint-Gelais

Remarques sur l'art féminin et l'art féministe

Thérèse St-Gelais termine un mémoire de Maîtrise en histoire de l'art sur le rapport entre art féminin et art féministe.

Il n'existe pas à ce que l'on sache de définitions claires et univoques de l'art féminin et de l'art féministe. De ce fait, ces deux expressions ont provoqué bien des débats et continuent toujours de le faire.

La notion de féminisme, par exemple, cause à elle seule de grands problèmes. En effet, si nous considérons que le féminisme est une forme de militantisme, nous savons que peut y être engagée, d'une part celle qui prend position contre un certain ensemble de qualités ou de propriétés caractéristiques d'une dite «nature féminine» (par exemple: la passivité, la douceur, le maternalisme inné), et d'autre part celle qui prendra position en voulant, entre autres, valoriser, récupérer, exploiter ce même ensemble de qualités et de propriétés.

À partir de ces deux engagements opposés, il est facile d'imaginer la variété des engagements situés entre ces extrêmes et de comprendre le désarroi de celui ou de celle qui tente d'éclaircir la question. La situation est semblable lorsque l'on veut circonscrire le féminin.

Afin d'en arriver à des conclusions plus nettes, nous éviterons de définir ce qu'est l'art féminin ou ce qu'est l'art féministe, et élaborerons plutôt notre propos sur leurs différences et leurs ressemblances, bref sur leurs spécificités respectives.

En fait, nous considérons que le piège réside dans le fait de vouloir définir les notions que nous observons. Définir, c'est arrêter, immobiliser.

Il faut savoir que l'artiste, l'œuvre et leur temps sont les termes d'une relation complexe et qu'ils possèdent des points de correspondance. Il faut savoir aussi qu'il existe un espace où ces termes sont en mouvement et que nous le stoppons pour en comprendre les mécanismes. Ainsi, toutes les spécifications que nous apporterons ne seront en quelque sorte que *des étapes*, momentanées.

Dans un autre ordre d'idée, pendant que nous tentons de saisir les particularités de l'art féminin et de l'art féministe, il serait intéressant de clarifier, voire d'éliminer certains préjugés à leur propos.

En effet, il se trouve que dépendamment de l'engagement quotidien et personnel de l'artiste, nous reconnaîtriions un art féminin ou un art féministe. C'est fréquemment à partir du militantisme plus ou moins fort de l'artiste qu'on attribue le même engagement et le même discours à l'œuvre. Ainsi, une artiste politiquement engagée devrait produire des œuvres dans le sens de son engagement, théoriquement. Or les faits, l'œuvre expriment quelques fois des propos différents.

Nous croyons que l'œuvre est le lieu possible de réconciliation entre l'artiste et l'art, sans servir pour autant de prétexte à l'illustration fidèle d'une page de journal. Les femmes ne sont pas tenues de reproduire en série des ménagères à leur travail. Ce n'est pas uniquement par la figuration que s'identifient les indices féminins et féministes. Considérer qu'une œuvre est plus féministe parce qu'elle représente la femme dans un combat pourrait être une erreur. La métaphore doit être permise. Mais il ne faut pas croire par contre que le fait de remplacer l'image de la femme par

un cercle rose soit moins «illustratif» et moins restreignant. L'évolution, la libération ne se situe pas plus dans la circonscription formelle qu'iconographique.

L'œuvre est le relais qu'a choisi l'artiste pour se manifester. En ce sens et afin d'éliminer des interprétations d'un ordre différent, nous omettrons la part de l'artiste dans son quotidien et chercherons plutôt à comprendre ce qu'elle a décidé de nous montrer: l'oeuvre. C'est à cet objet unique que nous nous confronterons dans le but de dépister, et cela sans contredire ce qui vient d'être dit, la manifestation de l'artiste *dans* l'oeuvre. En effet, il faut admettre que l'oeuvre dépend de son autrice et traduit de bien des façons ce qu'elle est, ce qu'elles sont.

Nous remarquons d'ailleurs que l'histoire actuelle pointe particulièrement le *sujet* et son expression, sa manifestation dans l'oeuvre. Les critiques et les historiens parlent d'autobiographie. Les artistes produisent des performances, c'est la présence du sujet/artiste dans l'oeuvre, plus, c'est l'artiste qui *fait*, devient l'oeuvre. Or, il se trouve que l'avènement du *sujet* dans l'art et l'envahissement de ce domaine par les femmes se produisent au même moment. Nous pensons que ces actions simultanées dépassent la coïncidence.

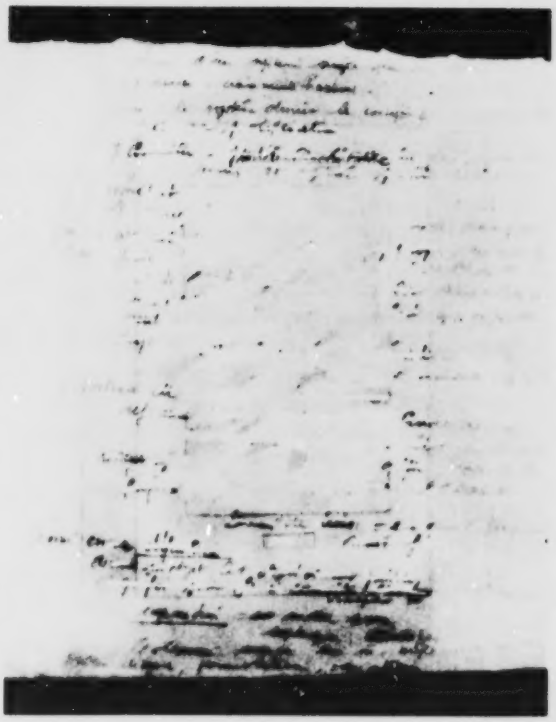
En réalité, il y a plus de dix ans déjà que les femmes cherchent à marquer, à laisser leur trace, qu'elles se racontent dans leur littérature. Depuis plus de dix ans qu'elles insèrent dans leur travail des détails autobiographiques, qu'elles tentent de se faire re-connaître. Cela peut avoir contribué à engendrer un mode qui consiste à engager le *sujet* dans l'oeuvre.

Il s'agit maintenant d'examiner de plus près de quelles façons et sous quelles formes se présentent les signes autobiographiques dans l'oeuvre et dans quelle mesure des interprétations féminine et féministe lui sont applicables.

Viviane Prost est française, elle a réalisé en 1980 une série intitulée *Moderato Cantabile* (v. fig. a). Portant le même titre que le roman de Marguerite Duras, l'oeuvre se trouve être la copie manuscrite du roman. Chacun des morceaux a été construit ainsi: l'artiste copie le texte de Duras, puis voile le texte écrit; elle rature ensuite de blanc quelques mots du texte, et survient quelquefois une quatrième phase ou elle réécrit sur la rature blanche.

Le résultat donne une oeuvre qui se présente comme autant de papiers voilés super-

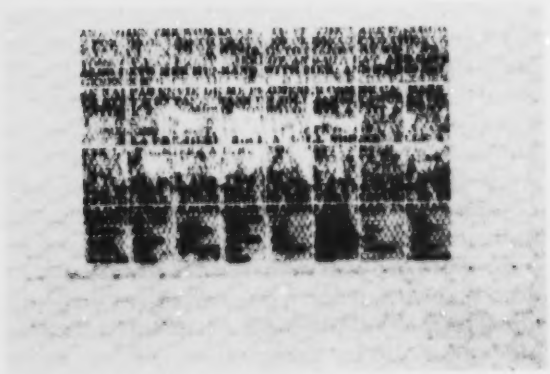
Viviane Prost
Moderato cantabile, 1980
papier, crayon, gouache, 24 X 21,5 cm
Collection Isobel Dowler-Gow
(photo *Roger Tremblay*)



posés où se retrouvent quelques écritures, certaines lisibles, d'autres non. Indéniablement, ce n'est pas dans l'oeuvre de Viviane Prost que nous pouvons faire la lecture du roman de Duras. Prost cite *l'oeuvre littéraire* de Duras, bien sûr, mais elle en cite davantage la *littérarité*. Or il se trouve que, pour y arriver, l'artiste use de moyens propres à son médium. Les silences dans l'oeuvre de Marguerite Duras deviennent les blancs et les ratures chez Viviane Prost. Son processus de voilage est l'une des transpositions du «murmure savamment réprimé»[1] du texte de Duras. Ainsi l'artiste cite une autrice, mais laisse néanmoins sa marque par les signes picturaux qu'elle utilise.

C'est sous ce rapport que le travail de notre deuxième artiste sera considéré.

Nell Tenhaaf vit au Québec. L'oeuvre qui nous intéresse ici s'intitule *Fence* (v. fig. b). En grande partie, l'oeuvre consiste en fragments de textes recopiés à l'aide d'un pochoir sur un fond alvéolé. Ces fragments sont de deux genres: d'une part nous avons un groupe de citations tirées de textes de Pattie Smith, de saint Thomas d'Aquin et de la Genèse; d'autre part nous avons un certain nombre de commentaires de l'artiste portant sur ces citations. À quelques centimètres de cet ensemble, l'artiste suspend une grille réelle.



Nell Tenhaaf
***Fence*, 1979**
Collection de l'artiste
(photo *Kay Aubanel*)

De fait, l'arrière-plan ne peut se lire qu'à travers cette grille véritable. Celle-ci nous empêche de bien voir le texte mais il est obligatoire de passer par elle pour le lire. L'utilisation d'un grillage *Frost* explicitera d'elle-même sa fonction, celle de créer un effet clôture. On ne peut pas passer outre, il faut s'accommoder de voir à travers. Comme si quelque chose se cachait ou comme si on hésitait à nous montrer... Dans un certain sens, l'artiste dissimule puisque la présence de la grille fait obstacle à la lecture du texte recopié, mais elle manifeste aussi par cette même présence qui s'affirme. L'oeuvre oscille entre le caché et l'affirmé, et c'est ce mouvement, ce va-et-vient qui la particularise.

Contrairement à Viviane Prost, Nell Tenhaaf cite à l'intérieur de ses oeuvres plusieurs auteurs; en effet dans le cas de *Fence*, c'est avec trois citations d'auteurs différents que l'artiste «bricole» son oeuvre. Elle exploite la citation pour ce qu'elle a à dire et exploite le mélange des citations pour ce qu'elles ont à se répondre. Ainsi ce qui se trouve copié doit être lu.

Que Viviane Prost cite à la main et que Nell Tenhaaf le fasse mécaniquement, ce n'est que formellement que l'intention est différente. Il demeure que les deux artistes font dire par quelqu'un d'autre. En d'autres termes, elles accordent, donnent du pouvoir à un(e) autre de sorte qu'il ou qu'elle agisse à leur place. Cet acte se nomme *procuration* et nous intéresse dans la mesure où les femmes en ont usé et continuent de le faire. L'homme prenait et prend encore souvent sur lui de décider à la place des femmes et celles-ci ne s'en plaignent pas toujours. Elles sont maintenant à acquérir l'indépendance et la confiance nécessaires pour agir seules.

En ce sens, l'usage de la citation peut être une transposition formelle de l'acte procuratoire. Il exprime la peine à s'affirmer et tient

place de relais entre l'artiste et le spectateur, mais aussi de passage entre la dissimulation et l'affirmation. C'est dans le même esprit que sera considérée la fonction du voile dans l'œuvre de Viviane Prost.

«L'anonymat court dans leurs veines. Le désir d'être voilées les possède encore.»[2]

En tant que matériau, le voile a ceci de particulier qu'il laisse voir selon son degré de transparence. Autant il peut gêner la lecture, autant il laisse lire sans le moindre dérangement.

Dans l'œuvre de Viviane Prost, le voile choisi comme matériau se modifie en trait pictural caractéristique; comme l'écriture manuscrite, la rature, les blancs, il fait partie du langage pictural de l'artiste.

Dans le même sens que la rature, il fait disparaître des mots ou les efface un peu. Il est ce matériau qui représente le doute, la méfiance, celui qui fait hésiter. Celui qui fait dire que l'artiste désirait cacher et montrer à la fois. Il est ce trait pictural qui pare l'œuvre de scepticisme, de perplexité. Moins systématique que la grille, plus imposant que la transparence, le voile est comme ces procédés un élément-relais par lequel passe le discours de l'artiste et de l'œuvre.

Judy Chicago
Menstruation Bathroom (détail), ***1972***
dans *Womanhouse*, Los Angeles, É.-U.

Menstruation Bathroom (v. fig. c) est une pièce, qui plus est une pièce véritable, comprise à l'intérieur d'une maison (Womanhouse) où chacune des parties correspond à une expérience biologique et sociale féminine.

Conçue par Judy Chicago, *Menstruation Bathroom* est la pièce réservée à l'expérience cyclique et typiquement féminine des règles. Elle est composée d'une cuvette, d'une poubelle remplie de tampons et de serviettes hygiéniques qui semblent usagées, et d'une tablette sur laquelle est déposée plusieurs boîtes de produits associés à la période des menstruations tels que des tampons, des serviettes, de la crème, du désodorisant, etc.

L'œuvre de Judy Chicago vise à dévoiler, à démystifier le rapport entre la femme et la menstruation en arborant l'attirail rattaché aux règles. Elle dénonce, tout en ce faisant l'attitude de la société face à cet événement. Ainsi Judy Chicago a délibérément choisi que la pièce entière soit d'un blanc immaculé, indiquant de cette façon l'hygiène excessive pour leur corps qu'on exige des femmes durant cette période. Volontairement aussi, elle a posé devant la pièce un mince voile de gaze qui empêche d'entrer dans la pièce. De cette façon, fait-elle voir le lieu comme un sanctuaire, c'est-à-dire qu'elle lui donne un aspect rituel, sacro-saint qui correspond au comportement scrupuleux de *l'autre* lorsqu'il s'agit de confronter ce phénomène.

Menstruation Bathroom est une production qui exprime une expérience féminine jusqu'à récemment considérée taboue. Elle porte les signes d'une recherche esthétique symbolique (présence du voile qui empêche la pénétration [symbole de l'hymen] l'omniprésence du blanc comme image de stérilité, d'aseptisation), mais supporte davantage un contenu révélateur d'une expérience *privée*, exposée au grand jour.

L'art féministe est un art politique et, comme toute forme d'art politique, son contenu doit être clair. Ce qu'il exprime, c'est d'abord et surtout du féminisme.

L'imagerie féministe provient du monde féminin et, plus particulièrement, de l'expérience biologique et sociale féminine. Cela signifie l'expérience des règles, de l'accouchement, du viol, des professions réservées à la femme telles que celles de ménagère, d'aide domestique, de secrétaire, etc. L'art féministe se consacre à la présentation de ces expériences; selon le cas, il en dénonce les aberrations, comme dans l'expérience du viol par exemple, ou il en exhalte la beauté, le mystère, comme dans celle de l'accouchement.

C'est ce double effet que vise la production *Menstruation Bathroom*. D'une part elle dénonce l'hygiène excessive par la blancheur totale de la pièce, l'éventail des accessoires destinés à garder la propreté, la surabondance de produits servant à cette seule fin de retenir le sang des règles, mais d'autre part, vouer une pièce à une partie du cycle féminin consiste à faire l'éloge de ce même sujet. En effet, lorsqu'on représente de cette façon ce phénomène typiquement féminin, cela équivaut à l'exorciser pour mieux l'exalter.

Menstruation Bathroom est une œuvre féministe, cela est incontestable, mais nous croyons par ailleurs qu'elle sert d'étape et qu'elle est dépendante du moment de sa réalisation, que sa valeur même en découlait. *Menstruation Bathroom* témoigne de l'histoire féministe, elle est une des œuvres par lesquelles passent les convictions de l'artiste. L'art est ici moyen et le féminisme une fin.

En outre, nous pensons que seul le sexe de l'artiste peut influencer de quelque façon que ce soit ce qu'elle produit. Évitons cependant de glisser dans le piège de la généralisation car, évidemment, cela ne signifie pas que l'art fait par une femme est systématiquement marqué de ses conditions de vie. C'est à la lecture de l'oeuvre que nous décelons ou non les composantes féminines.

Moderato Cantabile et *Fence* sont des œuvres oréalisées par des femmes-artistes, et elles en ont des caractéristiques. C'est avant tout dans leur *façon* de travailler que Viviane Prost et Nell Tenhaaf ont *féminisé* leurs réalisations. Cette façon se comprend à partir de certaines incidences plus ou moins sensibles résultant des expériences biologiques et sociales féminines. Consciemment ou autrement ces incidences agiront sur l'iconographie et détermineront un vocabulaire pictural typique.

À plusieurs niveaux, *Moderato Cantabile* et *Fence* semblent contenir une exploration inconsciente du *féminin*. L'usage commun de l'acte procuratoire peut en être un exemple. De donner à un autre le soin d'exprimer sa pensée, de leur léguer d'une certaine manière cette responsabilité, correspond dans plus d'un sens à la difficulté vécue par les femmes à s'affirmer.

L'histoire de l'art fournit à ce propos des exemples où l'on voit des femmes-artistes pour qui le seul fait d'adopter un genre (en peinture) découlait plus véritablement des contingences et des incidences relatives à leur sexe[3]. En effet celles-ci, à une époque, ont confiné la femme-artiste à l'autoreprésentation. Les ateliers, les modèles lui étant interdits, seule lui restait la possibilité de peindre à la maison et de se prendre pour modèle. C'est alors qu'apparurent quantité d'autoportraits. Ainsi avait-elle trouvé le moyen de peindre, mais aussi elle avait réussi le double exploit de s'introduire comme artiste et personne dans sa peinture. En réalité, l'autoportrait se trouvait être le lieu où l'on pouvait reconnaître la femme et l'artiste, les deux statuts étant autrement difficiles à acquérir.

Dans un autre registre, la grille, le voile, l'inscription du temps sont également des

incidences qui *se cachent* et *se manifestent* dans l'œuvre. La grille et le voile représentent, formellement pour l'un, matériellement pour l'autre, *ce* qui cache et *ce* qui se manifeste. En effet, la grille dans *Fence* gêne la lecture, mais prend aussi l'aspect de la structure autonome qui se détache des «deux dimensions» afin d'adopter une forme plus réelle en trois dimensions. Pareillement, le voile dissimule et laisse voir. Cela manifeste encore le passage difficile du statut de l'anonymat à un autre moins insignifiant, celui de la renommée.

C'est à la fois plus subtilement et plus directement que s'inscrit le temps dans l'œuvre féminine. Nous comprenons un des aspects du temps vécu par la femme comme le temps cyclique, celui qui se répète mensuellement, qui marque le corps et signale une transformation passagère. Ainsi, la femme se trouve à vivre le temps différemment de l'homme, puisque des événements biophysiques lui rappellent que celui-ci passe.

Plus directement, c'est dans le temps de la réalisation, la durée de la fabrication que le temps s'insère dans l'œuvre de Viviane Prost. L'œuvre exige du temps, c'est de lui que dépend sa qualité. Dans le même esprit que le travail traditionnel féminin, par exemple la courtepointe, l'œuvre exige une assiduité, une régularité étendue sur une longue période. C'est lentement qu'elle se fait, c'est par son accumulation de détails qu'on la reconnaît.

Le temps est indiqué de même dans le processus de réalisation de l'œuvre. Viviane Prost travaille par étape: elle écrit, voile, rature, réécrit; cela se superpose. Les couches s'accumulent et, simultanément, le temps laisse ses marques, se pose en strates. Semblable au processus de la sédimentation, le temps doucement fait, crée l'œuvre.

Ainsi, après avoir compris le détour pictural que la femme-artiste peut emprunter pour arriver à l'affirmation réelle de ce qu'elle est, nous sommes en mesure de qualifier son apport. Qu'un féminin certain se manifeste et qu'il s'approprie un espace et une forme relève, croyons-nous, d'une conscience féministe. Le monde présent est sans contredit basé et construit sur des valeurs masculines; de se montrer *autre* est audacieux et engage à une position qui remet en question ces valeurs.

À ce niveau-ci, Judy Chicago, Nell Tenhaaf et Viviane Prost se rejoignent. L'art féminin devient féministe et l'art féministe a les caractéristiques d'un art réalisé par une femme. On peut accorder au voile de *Menstruation Bathroom* en partie les mêmes fonctions que celles qu'on a données à *Moderato Cantabile*. Aussi, *The Dinner Party* par exemple, toujours de Judy Chicago, est une œuvre où le temps se trouve être la principale constituante. La valeur de cette œuvre repose pour beaucoup sur le temps qu'on a passé à la faire.

La différence entre l'art de Judy Chicago et celui de Nell Tenhaaf et Viviane Prost ne réside pas dans ce que le premier serait purement féministe et l'autre essentiellement féminin - nous avons vu les possibilités de recoupement -, mais réside plutôt dans le contenu qui *dirige ou non* la lecture du spectateur. L'art de Judy Chicago exige d'être compris pour son message féministe, sans qu'on exerce sur lui un détournement où une analyse esthétique prendrait le dessus. Il est un art de lutte et il en assume les règles. Il vise prioritairement à modifier, améliorer les conditions féminines et doit pour cela adopter un langage clair afin d'atteindre un public maximal.

L'art de Nell Tenhaaf et de Viviane Prost est moins directif, mais aussi moins engagé du fait que son partage entre la pratique artistique et l'affirmation de son genre. Ce partage est d'ailleurs responsable du propos tenu par l'œuvre, à savoir un discours métaphorique. En effet, son contenu iconographique et pictural relève d'un deuxième niveau, et à partir de cela il est facile de *vouloir comprendre* un engagement tempéré.

L'art féministe de Judy Chicago est un art qui se fait pour le *changement*, son existence tient à l'effet qu'il désire provoquer.

L'art féminin de Viviane Prost et de Nell Tenhaaf relève davantage d'une recherche esthétique et formelle entraînant une expression féminine typique.

NOTES

1. Claude ROY, «M^me^ Bovary réécrite par Bela Bartok», dans *Libération*, 1 33 58. Repris dans Marguerite DURAS, «Dossier de presse de Modarato Cantabile», dans *Moderato Cantabile*, Paris, Union générale d'éditions, 1958, p. 151.
2. Virginia WOOLF, *Une chambre à soi*, Paris, Éditions Robert Morin, 1951, p. 169.
3. Voir à ce propos Judy CHICAGO, *Through the Flower. My struggle as a woman artist*, New York, Anchor Books edition, 1977, p. 153-159. Et le catalogue d'Ann SUTHERLAND-HARRIS, et Linda NOCHLIN, *Women Artists 1550-1950*, New York, Alfred A. Knopf, 1978.

Nicole Dubreuil-Blondin

Les femmes dans la nature ou l'immanence du contenu

Nicole Dubreuil-Blondin enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'université de Montréal; a publié sa thèse de doctorat, *La fonction critique dans le Pop Art américain*, aux Presses de l'université de Montréal, Montréal, 1980; étudie la situation des femmes dans l'avant-garde américaine depuis plusieurs années.

L'affirmation des femmes dans la postmodernité artistique ne peut pas être considérée comme un phénomène épisodique et marginal. Elle constitue au contraire, depuis la fin des années 60, l'une des composantes dynamiques d'une situation complexe qu'elle nourrit de ses propres contradictions. La consolidation d'une présence des femmes dans le champ de l'art s'appuie en effet sur deux types de contestation qui ne sont pas nécessairement réconciliables. L'une est extérieure à la pratique artistique elle-même et s'enracine dans les luttes sociopolitiques des mouvements féministes. L'autre est le fruit d'une déconstruction interne à cette pratique et survient au moment où le postminimalisme sonne le glas d'une certaine histoire de l'art basée sur une succession intelligible de styles. La première se présente davantage comme un effort collectif et vise à la fois une meilleure représentation et une meilleure identification des femmes dans la production artistique. La seconde est plutôt le fait d'individus qui cherchent à inscrire une expérience personnelle (donc biologiquement, psychologiquement et socialement marquée) dans leur démarche de création. L'une comme l'autre, cependant, nous obligent à interroger d'une manière pressante l'effet des croisements entre la postmodernité artistique et l'art des femmes, les deux phénomènes s'avérant, aujourd'hui encore, d'une nature très paradoxale.

Si l'on écarte, comme relevant d'un type de questionnement plus sociologique, cet aspect de la poussée des femmes axé sur la revendication statistique (qui vise à assurer une présence plus importante des femmes dans l'institution de l'art aussi bien que dans son histoire), l'on constate que la recherche d'une identité féminine dans l'art s'articule autour d'une problématique notion de «contenu». La possibilité même de parler d'un art de femme, d'une oeuvre de femme, suppose en effet un point de contact entre deux termes non contigus, celle d'une pratique professionnellement et théoriquement caractérisée et celle d'un fait biologique incarné dans un destin social. Dire l'art au féminin suppose l'absorption par l'art d'un «corps étranger» après plusieurs décennies d'une attitude «rejective» qui avait vu l'art se retrancher dans son essence purifiée. Or le postmodernise se présente souvent comme un retour de tous les refoulés du modernisme, comme la résurgence de traits fondamentaux de l'expérience humaine que le passé récent avait expulsés au profit d'un formalisme exacerbé. Il ramène, en somme, du contenu. Dans cette optique, la pratique des femmes apparaît comme l'exemple privilégié d'un appel à la référence; elle ouvre à nouveau l'art à la vie. Le repérage du contenu féminin s'opère à plusieurs niveaux que la critique d'art féministe a déjà largement explorés et que nous systématisons ici pour les besoins de l'argumentation[1].

Le contenu peut s'appuyer sur l'iconographie. L'art des femmes retire un avantage certain de la rentrée massive de la figure dans la

production actuelle. Il peut s'agir de l'acceptation la plus conventionnelle de la figure, celle qui est liée à la représentation du visible et que l'on évoque lorsque l'on dit par exemple d'une peinture qu'elle est figurative. À ce niveau, l'omniprésence de la photographie dans le champ artistique postmoderne paraît garantir un surcroît de référence, posséder une valeur documentaire qui excède les pouvoirs de convocation du réel des médias traditionnels[2]. Il peut s'agir encore de l'identification de la figure selon les théories de la perception, dans le sens général où l'on dit d'une configuration qu'elle se détache d'un fond. Le *pattern painting* fait usage de motifs qui encouragent ce type d'excursions dans le contenu de la forme: soit que les femmes s'y reconnaissent dans des figures symboliques comme le cercle et ses dérivés multiples, soit qu'elles s'identifient plus globalement au fait décoratif lui-même, comme le lieu d'une pratique traditionnellement réservée aux femmes[3]. Les œuvres postmodernes qui se fondent sur un développement temporel, notamment la vidéo et la performance, permettent un retour inédit du contenu en tant que contenu de narration (lié à l'histoire qui s'y raconte). Ce qu'on nommait péjorativement et par analogie le contenu «littéraire» de la peinture figurative, revient maintenant d'une manière aussi littérale qu'inattendue.

Le repérage du féminin peut encore s'appuyer, à un niveau plus abstrait, sur la structure profonde de l'œuvre. Si l'identification de la forme centrée comme image du sexe féminin relève d'un symbolisme de convention, c'est l'attachement conventionnel à la fonction symbolique de l'art qui guide la deuxième démarche et qui laisse supposer l'existence d'une sorte de lien ontologique entre une structure et un contenu transcendant. C'est ainsi qu'on a perçu dans les excès et les irrégularités des grilles (ce type d'organisation formelle qui traverse obstinément toute la modernité artistique), la marque d'une opposition toute féminine à la rationalité[4]. L'absence de rigueur géométrique convoque l'affectivité comme territoire privilégié des femmes. D'autres traits, dont les stratifications, les voiles, les emboîtements, se réfèrent à une expérience du monde axée sur le privé, l'intériorité et le mystère et délimitent aussi une spécificité féminine. Il en est de même des petits formats liés à une vision intimiste des choses comme produit d'un confinement, d'une restriction dans l'usage de l'espace social. Dans les œuvres narratives, d'autre part, le féminin se manifeste par du temps au ralenti, fragmenté en petites unités répétitives, déroulé en cycles récurrents, «périodisé».

La recherche d'une identité féminine peut enfin prendre appui sur le caractère des matériaux: leur couleur (les pastels, les roses), leur texture (les substances molles, douces, tactiles, sensuelles), leur comportement dans le processus créateur (la passivité, la malléabilité, la souplesse). Il en va de même des modes et des techniques de transformation et d'assemblage comme la couture, la pliure, l'accumulation ou l'empilement qui font référence aux tâches domestiques traditionnellement réservées aux femmes.

L'objection majeure à ce type de repérage du féminin dans l'art porte en général sur l'argument d'affinité quantitative qui le sous-tend. Pour chacune des catégories invoquées, l'on peut en effet citer le contre-exemple masculin correspondant, ce qui force à conclure que les femmes manifestent seulement une préférence pour tel type de forme, d'arrangement ou de matière. On voit alors la difficulté de fonder les choix, d'une manière absolue, dans la physiologie, l'imaginaire ou dans la pratique sociale des femmes. Cet aspect du problème lié aux modes d'expérience nous préoccupe cependant moins ici que la foi renouvelée dans la fonction référentielle elle-même, c'est-à-dire dans la capacité, pour l'art, de manifester des contenus qui lui sont imposés du dehors.

Une telle attitude marque un écart par rapport à la tendance auto-référentielle du modernisme qu'il faut maintenant interroger[5]. Il peut s'agir en effet d'une régression vers un passé idéalisé où l'art rejoignait la collectivité humaine (reprise en charge, aujour-

d'hui, par la collectivité des femmes). Il peut s'agir encore d'un acte de contestation qui doit son intérêt à sa négation même de tout ce que le modernisme avait exalté. Dans cette optique, une spécificité du contenu (le féminin) se présenterait comme l'envers de la spécificité du médium. Il peut s'agir enfin d'une opération plus complexe qui reprend certains éléments critiques du modernisme pour les déplacer vers un autre type de questionnement et qui permet de ramener du contenu en le rendant problématique.

Nous avons le pressentiment que cette troisième voie est la plus pertinente face au défi de l'art postmoderne en général et de l'art des femmes en particulier. Nous croyons aussi qu'une certaine forme d'immanence opérait au cœur même de la démarche critique du modernisme et qu'elle se maintient dans les nouveaux paradigmes de l'art actuel. Si l'on interroge le formalisme américain comme la théorie la plus achevée et la plus prestigieuse du modernisme, l'on se rend compte que l'expulsion de contenus extra-picturaux avait eu lieu au profit d'une véritable fonction épistémologique de pure auto-référence. Le vide de la forme y était comblé par la spécificité du médium et par son histoire réductrice. Ce que la peinture plate avait en somme ramené à la surface du tableau, c'était... la peinture!

L'art moderniste pouvait ainsi se libérer de la hantise du décoratif qui avait porté au symbolisme les premiers peintres abstraits et lié la recherche de la peinture pure à une transcendance spirituelle. L'immanence de l'œuvre moderniste s'appuyait sur une double négation qui en commandait les choix esthétiques: négation de l'art comme représentation, ce qui supposait un réel transcendant; négation de l'art comme expression, ce qui supposait un sujet transcendant. Le premier rejet explique l'engagement radical du formalisme greenbergien dans le camp de l'abstraction et sa méfiance vis-à-vis de la figure comme incestueusement liée à l'espace de l'expérience. Le second justifie l'opposition farouche au concept d'Action Painting de Harold Rosenberg qui posait l'existentialisme de l'après-guerre comme instance déterminante de l'expressionnisme gestuel[6]. L'on pourrait enfin signaler, à propos de cette immanence, que c'est encore par la négative qu'elle maintenait, à la limite, un certain rapport dialectique avec le social. En s'isolant de toute référence externe, l'art pouvait espérer se mettre à l'abri des pressions idéologiques du milieu.

Toutes ces exclusions n'allaient pas sans contrepartie. Préoccupé de sa seule spécificité, l'art se trouvait dramatiquement coupé de son producteur. Les œuvres modernistes s'enchaînaient les unes aux autres dans la mesure où les plus récentes résolvaient les problèmes posés par les précédentes. De son destinataire, l'art ne sollicitait qu'un œil savant et compétent pour juger des agencements colorés. Le contexte aussi était ignoré, parce que source d'une perturbante théâtralité[7]. Par un curieux retournement de situation, c'est l'œuvre elle-même, comme dernier maillon d'une histoire critique du genre, comme représentante d'une essence de l'art, qui affirmait sa transcendance, sa présence ineffable et indicible offerte à la saisie immédiate d'une expérience esthétique idéalisée. D'avoir voulu échapper à l'idéologie en avait fait, de plus, une proie idéale pour le marché. L'œuvre était la fine fleur de l'histoire de l'art. Elle entrait au musée avec son *label* de qualité.

La question du contenu posée par l'art des femmes nous paraît maintenant devoir se formuler en ces termes: comment faire disparaître cette nouvelle transcendance (celle du médium hypostasié) sans ramener les deux autres (celle de la référence au réel et au sujet comme premiers par rapport à l'expérience de l'œuvre qui n'aurait pour fonction que de les manifester)? Nous nous proposons pour y répondre d'examiner les œuvres de *Land Art* des américaines Alice Aycock, Mary Miss, Michelle Stuart, Nancy Holt et Suzanne Harris.

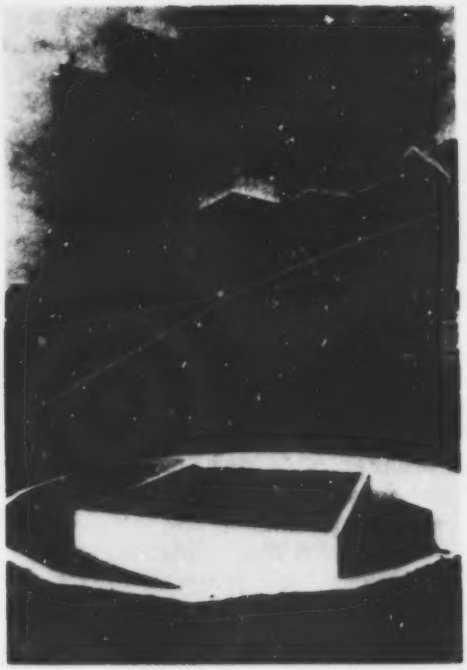
Notre choix de corpus pourra, dans l'optique de l'argumentation qui précède, paraître biaisé. En nous intéressant au Land Art des femmes américaines, nous négligeons en effet les pratiques où la référence au féminin est le fondement même de l'œuvre et s'extériorise par une surenchère des traits pertinents énumérés plus haut (iconographie, matériaux, techniques). Nous évitons ainsi les «classiques» de l'art féministe dont Judy Chicago serait en quelque sorte le paradigme. Nous nous trouvons de plus en marge du véhicule habituel de l'accession des femmes à l'institution: l'exposition collective. Si un regroupement des *landartistes* est théoriquement concevable, la nature de la pratique résiste à la prise en charge par la galerie ou le musée. Le Land Art y arrive en effet sous forme de documents (images textes) qui le privent, nous le verrons plus loin, d'une dimension fondamentale d'expérience *in-situ*.

Si l'on ne peut pas rassembler les artistes dont il est ici question sous la bannière du féminisme, si l'on ne peut les exposer sans perte, il est encore impossible de les rattacher à un mouvement dans le sens étroit du terme. Le Land Art est souvent un aspect parmi d'autres d'une pratique diversifiée, informée par des préoccupations théoriques connexes (Nancy Holt fait des installations et de la vidéo, Alice Aycock érige des constructions en galerie, Michelle Stuart produit des objets composites qui tiennent de la peinture, de la sculpture et du document). La difficulté de les situer ne les empêche toutefois pas d'émerger dans le champ de la postmodernité. Les grandes revues d'art américaines s'intéressent en général à elles en les considérant comme des cas pertinents à la pratique du Land Art[8] et négligent le problème du féminin qui surgit surtout lorsqu'elles font l'objet d'attention du réseau critique des féministes. C'est justement cette mouvance qui explique notre choix et qui place notre démarche au cœur même des contradictions que nous tentons de démêler.

D'entrée de jeu, la pratique du Land Art par une femme peut sembler la pure contradiction d'une féminité assumée. Même si les projets des landartistes américaines n'ont pas l'ampleur de certaines réalisations de leurs collègues mâles (l'on pense ici à Robert Smithson, Michael Heizer et Walter de Maria), leur intervention dans la nature évoque, par son échelle même, l'effort physique et la performance masculine. C'est aussi à des professions traditionnellement réservées aux hommes que l'œuvre doit sa réalisation, qu'elle fasse appel aux vieux métiers artisanaux du maçon et du menuisier ou qu'elle nécessite la technologie de pointe et la machinerie lourde. Quand elle ne se charge pas elle-même de l'exécution, l'artiste de Land Art accomplit les tâches de l'entrepreneur et celles du contremaître. L'élément de défi dans la démarche, qui amènerait les femmes à se mesurer aux hommes sur le terrain (et sur *leur* terrain), semble toutefois tenir assez peu de place dans la pratique du Land Art. Même une référence critique à la virilité comme force physique, référence qui inspire les murs de brique de Suzan Kaiser Vogel et les performances musculaires de Lisa Lyon, paraissent absentes des interventions dans le paysage[9].

En contrepartie, l'alliance que le Land Art conclut avec la nature se présente volontiers comme marquée du sceau du féminin[10]. Une référence quasi-mystique à la Terre-Mère informe ce type de rapprochement et opère sur plusieurs plans. Sur le plan biologique, d'abord, la femme se voit associée à la fertilité généreuse du sol. À la fois ventre nourricier et tombeau, la terre est liée, comme la femme, aux grands cycles vitaux. Les couloirs, les galeries et les espaces ronds aménagés à même le sol dans les œuvres des landartistes[11] feraient référence à ce lien archétypal entre la terre et la femme. Parce qu'elles sont soigneusement orientées par rapport aux points cardinaux et aux trajectoires des astres, certaines constructions[12] célébreraient les épousailles du féminin et du cosmique. De la biologie, l'argument passe à l'histoire et remonte même aux origines mythiques de l'humanité. Les sites préhistoriques sont évoqués pour leur analogie formelle avec le Land Art mais aussi et surtout parce qu'ils sont livrés à l'influence des bienveillantes déesses de la fécondité. L'exploration d'une œuvre comporte des

Suzanne Harris
Locus up One, 1976
Battery Park City, N.Y.C., É.-U.



Nancy Holt
Sun Tunnels, 1973-1976
Northwest Utah desert, É.-U.

montées, des passages, des arrêts dans des espaces de réflexion qui pointent vers le rituel et la cérémonie. On y célébrerait la réconciliation de l'homme et de la nature après que la société patriarcale eût rompu et gâché, pendant des millénaires, leur rapport harmonieux. Le mythe, comme toujours, s'inscrit dans une vision politique du présent. Sur ce dernier plan, la référence au féminin rejoint l'écologie. Protestant contre le viol de la terre, elle exige une exploitation plus respectueuse de ses ressources et propose de rendre la vie aux sites abandonnés ou maltraités par l'homme[13]. La nostalgie d'une alliance renouvelée avec la nature se double d'une volonté de reconcilier l'art et la société. Dans la tribu primitive l'art n'était-il pas lié à la vie comme une médiation entre l'homme et les forces de la nature[14]?

Dans le récit d'un voyage qu'elle effectue à Stonehenge[15], l'artiste Jocelynn Snyder-Ott opère une sorte de synthèse de ce riche «contenu» féminin suscité par les sites préhistoriques comme ancêtres des oeuvres de Land Art. Le pèlerinage, qu'elle entreprend avec sa fille, prend figure d'une quête des origines. Une fois franchis les tourniquets (l'exploitation touristique mercantile se voit ici dénoncée comme hostile aux lieux), mère et fille se recueillent dans le silence du site, frôlent les pierres dressées comme un troublant symbole phallique. L'expérience prend une coloration jungienne et plonge l'artiste dans la référence archétypale. Surgissent alors des images d'art, le souvenir, entre autres, des peintures de Georgia O'Keefe et de leur référence à une sexualité féminine. Le caractère féminin de Stonehenge se trouve alors révélé: sa configuration en cercle, son rapport à la fertilité. Sur une pierre, la fille de l'artiste découvre un détail significatif, un petit schéma en forme de double-hache, un motif que l'on retrouve aussi bien chez les Esquimaux que dans beaucoup d'autres cultures à travers le monde. Ce symbole, souligne l'artiste, a toujours été associé à la déesse par les anciens. Avec la conviction d'avoir réclamé Stonehenge pour les femmes, elle retourne à regret vers la civilisation des hommes (le passage à rebours s'effectue ici par le tunnel qui mène au parc de stationnement). Regénérée par l'énergie qui se dégage du site, cependant, elle en informera désormais son art (des dessins avec des formes organiques semi-abstraites) et son enseignement de l'art aux femmes.

L'aventure de Jocelynn Snyder-Ott pourra prendre ici figure de hors-d'oeuvre, puisqu'il n'est pas question à proprement parler de *Land Art*. Nous en avons inséré à dessein le récit à un point tournant de notre argumentation. S'il résume en effet tous les thèmes qui confèrent son aura féminine au travail des landartistes il en dévoile aussi les pièges et nous replonge, à la limite, en pleine transcendance. Transcendance du site sacré, coupé du monde dont on voudrait qu'il fût le modèle régénérateur, transcendance d'un ordre féminin immémorial que l'on espère retrouver puis instaurer dans la société, transcendance de la bonne déesse réinstallée sur les autels en ruine des dieux mâles. L'art qui s'inspire de ce type de démarche (en l'occurrence les dessins de Jocelynn Snyder-Ott), s'avère, faut-il s'en étonner, l'illustration stylisée d'un féminin déterminant. Or le Land Art des femmes analysé ici n'opère pas de cette façon. Même s'il exige un déplacement vers un site naturel (le pèlerinage), même s'il propose des configurations d'espaces propices à la lecture symbolique (les formes centrées, les labyrinthes), il se détourne de la transcendance sur un double repli critique.

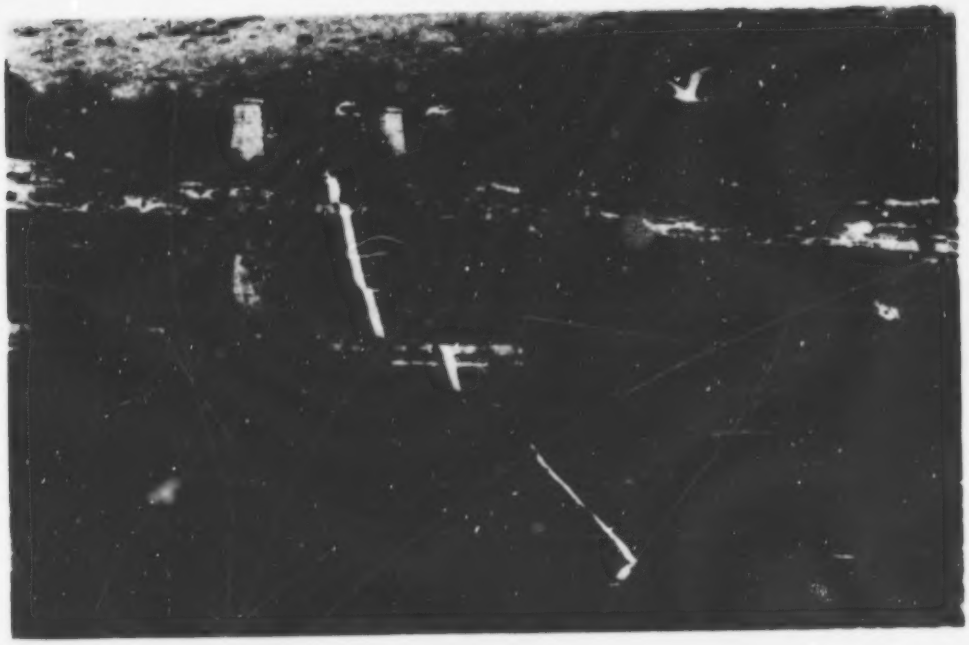
Un repli vers le site lui-même, d'abord, non pas comme un espace sacré mais comme un espace marqué. Au lieu de miser sur la dichotomie nature culture et d'opposer une pureté originaire au travail destructeur des civilisations, c'est comme champ de signes que la nature est interrogée, les signes inscrits par l'artiste forçant l'attention sur le réseau de significations qui traversent déjà le site et qui en font un phénomène parlé tout autant que les espaces urbains les plus aménagés. La mythologie et la religion pourront être convoquées mais comme des langages parmi d'autres, au même titre que la géologie et l'histoire, par exemple. Dans un même ordre

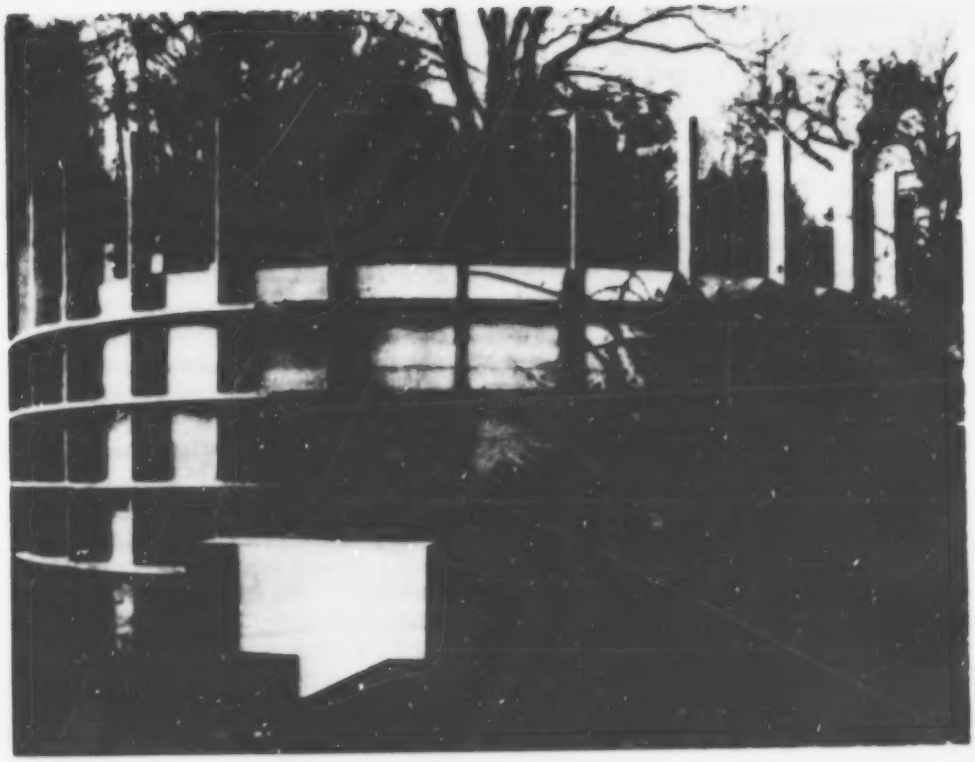
d'idées, le Land Art ne peut pas se définir par le seul fait qu'il serait l'envers d'un art muséal, qu'il retrouverait, par contact avec la nature, le sens premier de l'art et qu'il y poserait les fondements d'un nouvel art public[16]. Il y a de la contestation de l'institution, bien sûr, dans cette poussée des artistes hors des lieux d'exposition traditionnels. Mais le Land Art n'opère pas à l'abri du système: il exige le financement institutionnel ou celui du mécénat privé[17]. Il ramène ses documents au musée, en galerie ou les dissémine dans les revues d'art spécialisées. Il nous semble plus intéressant alors de considérer que la véritable fonction critique du Land Art est de poser le contexte de l'art comme déterminant, ce que l'art formaliste avait superbement ignoré. Le Land Art travaillerait alors dans le même sens que ces interventions en musée qui prennent le musée lui-même pour objet (soit qu'ils l'analysent comme condition de visibilité de l'oeuvre soit comme pouvoir légitimant; on pense ici à Marcel Duchamp et à Daniel Buren).

Les modes d'intégration du site dans l'oeuvre de Land Art sont complexes et demandent ici un examen. On a déjà beaucoup signalé le caractère hybride des réalisations de Land Art situées au croisement des trois paramètres sculpture architecture nature[18]. Même s'il introduit sur place des matériaux étrangers au site, le Land Art ne crée pas des monuments, des objets auto-suffisants qui tireraient leur signification de leurs rapports internes et de l'interaction de ces rapports avec une histoire du médium (la sculpture, en l'occurrence). Même s'il utilise le vocabulaire de l'architecture (murs, passerelles, couloirs, portes, fenêtres), le Land Art ne construit pas des bâtiments. Non seulement la fonction utilitaire en est-elle absente, mais il paraît sans cesse détourner l'attention de la structure elle-même pour la mettre en tension avec son environnement. Le Land Art est souvent une affaire de trous et prend le sol pour habitacle et pour lieu de transit. Il affectionne les formes ouvertes: enclos, murets, palissades et tunnels percés d'orifices qui débouchent sur le paysage et le découpent en points de vue. Parfois la construction tient plutôt de la passerelle ou du chemin. Elle est invitation à la marche et ne suscite pas elle-même d'intérêt. L'attention est sans cesse ramenée au site que l'on considère sous plusieurs aspects.

Les caractères physiques du site font toujours l'objet d'un examen[19], qu'on utilise ou non ses matériaux pour l'aménagement de l'oeuvre. L'analyse critique s'accompagne en général d'une description du paysage qui va des considérations panoramiques aux particularités de la végétation ou à la composition du sol. L'histoire géologique du site s'infiltre ainsi dans l'oeuvre et l'inventaire de ses ressources débouche sur l'écologie. Des lardartistes soulignent l'orientation de leur site, inscrivant dans l'oeuvre la trajectoire du soleil ou la position des étoiles. Le sol s'y trouve alors marqué des particularités du ciel auquel il renvoie[20]. Le Land Art capte le passage du temps sur le site. Parce qu'il ne saisit pas l'oeuvre d'emblée et qu'il lui faut la parcourir et l'aborder de divers points de vue, le spectateur enregistre des modifications d'éclairage et de température au cours de sa visite. Des visites répétées font prendre conscience du déroulement des saisons. Quand elle n'est pas elle-même une construction éphémère[21] (faite pour être démontée après une période déterminée), l'oeuvre se fond peu à peu dans le site par usure, décrépitude, ou par l'envahissement d'une végétation qui reprend ses droits. Même les oeuvres faites pour durer enregistrent la transformation du décor qui les entoure. Il arrive enfin que l'histoire sociale du site s'intègre elle aussi dans la pratique du Land Art. La proximité d'un village ou d'une réserve indienne introduit de nouveaux rapports. La clientèle d'un parc qui consomme l'art dans un contexte de récréation et de loisirs amène par exemple des situations inédites[22].

Notre argumentation, à ce point, pourra laisser le lecteur perplexe. Après avoir évacué le féminin mythique pour ses affinités avec la transcendance, le commentaire s'applique à caractériser le Land Art comme s'il s'agissait d'une activité neutre (et le neutre, dans la lan-





gue française, a souvent couleur de masculin), non touchée par une biologie, un imaginaire et une histoire au féminin. Voilà qui étonne de la part d'une démarche qui se montre par ailleurs hyper-sensible à son contexte. Tout paraît s'y passer comme dans l'avant-garde moderniste où les femmes ne réussissaient à s'affirmer que dans les paramètres instaurés par les hommes (avec cette différence qu'il y a davantage de femmes connues dans le Land Art que dans les courants artistiques des précédentes décennies). Faute de plonger dans le symbolique, faudra-t-il se rabattre sur la confusion des genres et signaler que le Land Art convient aux femmes-artistes comme l'écriture en liberté (à la rencontre du roman, de l'essai et du journal personnel) a correspondu à l'affirmation des femmes-écrivains.

Il y aurait ici matière à un autre texte... Il existe par contre un autre aspect du Land Art qui convient mieux à notre propos. S'il fait échec à la transcendance en obligeant l'œuvre à un repli sur le contexte, sur son insertion dans un réseau de significations, le Land Art agit aussi sur le spectateur qu'il renvoie à lui-même et aux stratégies qu'il déploie dans la quête du sens[23]. La peinture moderniste destinait les «sophistications» de son espace optique au seul regard. Le Land Art convoque le corps et tous les sens. Appelé à grimper, à ramper, à se mouiller les pieds, à passer de l'ombre à la lumière, le spectateur vit une expérience intense qui stimule son imagination et sa mémoire, provoque ses réactions inconscientes. Invité à investir du temps, à voyager, à fouler le site, peut-être aussi à y rencontrer des gens, il est convoqué à une aventure à la fois intérieure et sociale qui s'intègre dans sa réflexion esthétique. Or ce type d'expérience vécu par un sujet féminin porte inéluctablement trace d'un sexe et d'un vécu de femme. Alors que la critique formaliste abhorrait la catholicité des commentaires sur les œuvres d'art qu'elle jugeait significatives, le Land Art oblige le commentaire à se personnaliser (au point de devenir incommunicable: elle est en effet muette, cette expérience qui passe par le corps). Elle est en tout cas réfractaire à la mise en système et à l'embrigadement. Jocelynn Snyder-Ott reçoit, à Stonehenge, la révélation d'un éternel féminin patronné (matronné?) par la déesse. Elle y achève sa quête de sens. L'expérience du Land Art n'est pas une montée vers la révélation du sens. Le spectateur y est sans cesse dérouté, confronté à des obstacles, soumis à des choix, ramené à prendre conscience de son point de vue et de son comportement. Il ne découvre pas de vérité première que l'œuvre aurait pour fonction de manifester.

Il ne se découvre d'ailleurs pas lui-même comme sujet unifié, mais comme sujet divisé et incertain, traversé lui aussi par des significations qu'il n'arrive pas à réunir en un moi transcendant. Il n'y trouve pas non plus l'expression d'un autre sujet déterminant, une landartiste dans le cas qui nous intéresse. Le spectateur refait pour lui une expérience qui a été vécue avant lui et différemment par la créatrice. Elle y a inscrit ses propres phantasmes, elle a jalonné l'œuvre de sa propre histoire sociale (ses démêlés avec les organismes de financement, ses rapports avec les ouvriers, etc.). Ici encore, à n'en pas douter, l'expérience est connotée au féminin. Mais elle n'est pas transmise comme une confidence intime ou comme un appel à la solidarité. Ce qui se joue ici, c'est la conscience de l'art comme une relation à plusieurs termes dans un contexte donné. Ce qui est ici critiqué, c'est l'appréhension de l'art comme un objet quasi-sacré et investi d'un sens ineffable qui se double infailliblement d'une valeur de marché.

L'intérêt du Land Art des femmes réside dans le fait qu'il ne remplace pas la spécificité du médium par la spécificité du féminin. Il préfère changer les règles du jeu.

À gauche: *en haut*

Mary Miss
Sunken Pool, 1974
Greenwich, Connecticut, É.-U.

En bas:

Michelle Stuart
Niagara Gorge Path Relocated, 1975
Art Park, Lewiston, New York, É.-U.

NOTES

1. Pour un inventaire de la problématique du féminin dans l'art, le texte de base demeure encore aujourd'hui le recueil de Lucy R. Lippard, *From the Center*, Feminist Essays on Women's Art, New York, Dutton, 1976.
2. La question est en fait plus complexe. La photographie a souvent moins pour fonction d'apporter un surcroît de vérité que de mettre en doute la fonction symbolique de toute peinture. Voir sur le sujet Rosalind Krauss, «Notes on the Index: Seventies Art in America», *October*, n° 3, print. 77, p. 68-81.
3. On trouve chez Miriam Shapiro et Joyce Kozloff la pratique la plus articulée de ce type de *pattern painting*.
4. Voir à ce propos notre texte intitulé «De quel centre? La situation paradoxale de l'art des femmes», *Galerie Jolliet, Bulletin* n° 5, mars 81, p. 2, 12-16.
5. Il s'agit bien sûr ici de la théorie critique formulée par Clement Greenberg selon laquelle la peinture depuis Manet tendrait vers l'affirmation de sa spécificité: la planéité de son support (cf. «Modernist Painting, *Art & Literature*, n° 4, print. 65).
6. Dans sa notion de la peinture comme un agir, c'est moins une psychologie individuelle qui trouvait son expression dans l'art qu'une sorte d'inconscient collectif traversé d'images archétypales. (cf. «Les peintres d'action américains», dans *La tradition du nouveau*, Paris, Minuit, 1962, p. 13-38.
7. C'est en dénonçant en effet la théâtralité du minimalisme que Michael Fried amorce une première rupture du formalisme avec la production d'avant-garde (cf. «Art and Objecthood», dans G. Battcock (éd.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968, p. 116-147.
8. *Arts Magazine*, *Artforum* et *Art in America* ont consacré plusieurs articles à ces femmes.
9. Voir sur le sujet Peter Clothier, «Bricks, Brushes and Barbells», *Art in America*, vol. 69, n° 5, mai 81, p. 59-61.
10. Nous pensons ici à la conférence sur la représentation de la déesse dans l'art des femmes, donnée par Gloria Orenstein à Montréal, pour la Société de philosophie, le 10 mars 1981.
11. On en trouve entre autres chez Suzanne Harris, *Locus Up One*, 1976, et Mary Miss, *Sunken Pool*, 1974.
12. *Sun Tunnels* (1973-1976) de Nancy Holt, s'enligne sur le soleil levant et le soleil couchant des jours de solstice, autour du 21 juin et du 21 décembre. Il est composé de quatre tunnels de béton percés de trous qui correspondent à quatre constellations d'étoiles.
13. Il n'est pas étonnant que la revue féministe américaine *Heresies* ait consacré tout un numéro (13, 1981) aux femmes et à l'écologie.
14. C'est la thèse défendue tout récemment par Lucy R. Lippard dans un article intitulé «Gardens: Some Metaphors for a Public Art», *Art in America*, vol. 69, n° 9, nov. 81, p. 137.
15. «Female Iconography at Stonehenge», in *Women and Creativity*, Californie, Les Femmes Publishing, 1978, p. 1-22.
16. Voir note 14.
17. Beaucoup de praticiennes de *Land Art* reçoivent des fonds gouvernementaux par le truchement du National Endowment for the Arts.
18. Cf. Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, n° 8, 1979, p. 31-44.
19. Un article sur la réalisation d'une oeuvre de *Land Art* commence souvent par le récit du premier voyage de l'artiste au site.
20. Nancy Holt désigne par les termes de compas et d'observatoire son oeuvre intitulée *Stone Enclosure*, 1977-1978.
21. Artpark, Lewiston, New York, près de la gorge du Niagara, voit à chaque année s'ériger des oeuvres qui doivent disparaître pour laisser la place à d'autres l'année qui suit.
22. Mary Miss a vu son oeuvre *Veiled Landscape*, 1979, (sur le site des jeux olympiques de Lake Placid) démontée par une troupe de scouts qui avaient besoin du bois.
23. Pour un texte qui met en relief la sollicitation particulière du spectateur dans le *Land Art*, cf. René Payant, «Une cérémonie comme un gant retourné», Traverses 21-22 (La Cérémonie), p. 153-159.

Aline Dallier

Du féminisme dans l'art en France

Aline Dallier, sociologue et historienne de l'art, collabore à *Opus International*, *Peinture Cahiers théoriques*, les *Cahiers du Grif*; a organisé des expositions et rédigé des catalogues pour A.J.R. Gallery, New York (mai 1976), pour UNESCO-Paris (déc. 1976 et déc. 1977), pour la galerie NRA, Paris; enseigne à l'université de Paris VIII et à l'université du Grif, Bruxelles. Elle est française et vit à Paris.

Parallèlement aux mouvements de libération des femmes qui resurgissent un peu partout dans le monde autour de 1970, se sont développées dans des pays de haute «consommation culturelle», comme l'Amérique du Nord et l'Europe, des manifestations spécifiques de femmes-artistes dont on commence à saisir la portée.

Souvent perçus de l'extérieur comme le simple rassemblement de revendications corporatistes, on s'aperçoit pourtant, à les étudier ou à les vivres de plus près, que ces espaces artistiques et féministes (au sens le plus large du terme) vont de l'action à la réflexion sur les femmes, la société, la culture, hier et aujourd'hui.

Avec une nouvelle conscience de leur histoire et un sens plus aigu du projet, des femmes-artistes d'Amérique et d'Europe poursuivent depuis quelque dix ans déjà un double but commun:

— développer l'accès du plus grand nombre de femmes à la création artistique, ce qui passe par une analyse du fait féminin dans son ensemble et par la mise en place d'un certain nombre de mesures «discriminatoires positives» dans tous les domaines (édition, exposition, etc.),

— favoriser la circulation des oeuvres de femmes - et par là même diffuser une nouvelle image des femmes -, ce qui implique des actions diverses qui vont de l'investissement de lieux officiels comme le musée à l'édification de lieux alternatifs ou «sauvages».

Les modalités d'action et de réflexion des femmes-artistes empruntent toutefois des voies différentes, non seulement selon le temps - qu'il s'agisse en effet du début ou de la fin des années soixante-dix -, mais aussi selon l'espace. Les Américaines, les Canadiennes (anglophones ou francophones), les Allemandes, les Italiennes, les Françaises développent évidemment des comportements socio-culturels nationaux qui les déterminent à mener leurs stratégies de femmes et d'artistes différemment.

Si la communauté de nos aspirations nous réunit au-dessus de l'Atlantique en instaurant des relations individuelles chaleureuses tout aussi efficaces que n'importe quelle mission diplomatique, il faut insister sur le fait que nos différences ne devraient pas nous opposer. Les expériences américaines et européennes sur le sujet des femmes, de la culture et de l'art, non seulement s'ajoutent pour modifier en profondeur la vision plutôt négative que les femmes de tous les pays avaient d'elles-mêmes jusqu'à présent, mais au-delà ou en-deça, peu importe, du «féminisme dans l'art», formule rapide en soi qui de fait recouvre toute une problématique, nos différences devraient nous aider à sauvegarder nos identités culturelles respectives.

Pour le voyageur pressé, et bien entendu la voyageuse, le féminisme en France ne saute pas aux yeux; le féminisme dans l'art encore moins. D'aucuns(nes) ont même prétendu

qu'il était déjà mort. Certes, il n'a, et pour cause, ni l'ampleur ni la puissance du féminisme américain; il n'en a pas non plus le côté un peu rude. Contrairement au Québec, on ne le rencontre guère au sein des institutions. Bref, il est en France, comme l'amour dans cet air d'opéra, «un enfant de bohême qui n'a jamais connu de loi» ou, en tout cas, pas longtemps. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'un courant coincé dans l'histoire. Constamment échappé de lui-même, il s'en trouve pour le pire perverti et pour le meilleur dédouané, à telle enseigne qu'il est devenu impossible dans ce pays de le nommer ou de l'écrire autrement qu'entre guillemets ou au pluriel. À ce point, il me faut préciser que, lorsque j'emploierai le mot au singulier et sans guillemets, ce sera dans son sens historique et le plus général.

Alors que la France bourgeoise du siècle dernier, et même celle des premières années de la résurgence du féminisme autour de 1970, s'effrayait d'une doctrine qui remettait en cause l'idée de famille et de propriété, et qu'en conséquence les «féministes» faisaient peur, nous avons assisté dans ce pays, depuis environ 1976, à un retournement de situation et l'on peut dire que c'est le succès même du néo-féminisme qui a donné l'impression de sa mort. Mais encore faut-il s'entendre sur la réalité de cette disparition que, pour ma part, je serais tentée de rapprocher de la mort de Dieu ou de la mort de l'art dont on sait bien qu'il s'agit de morts historiques permettant de fructueuses renaissances.

À supposer donc que le féminisme français soit mort historiquement, il n'en reste pas moins encore aujourd'hui le soutien de tous les discours sur les femmes, et sur l'art des femmes. Toutefois, il est vrai qu'il y a une position propre aux intellectuelles du monde français, particulièrement conscientes, semble-t-il, du danger que représentent les vocables et soucieuses, comme le note Françoise Collin (écrivaine et fondatrice de la revue féministe *les Cahiers du GRIF*, en Belgique), «de ne pas laisser prendre au piège de la langue leur vécu et leur action».

Les premières à se démarquer du terme se trouvent être des militantes de la première heure, celles-là même qui fondèrent à Paris le groupe Psychanalyse et Politique, puis les Éditions des femmes dont les réalisations sont très importantes sur le plan de la littérature et, nouvellement, de l'art. En effet, dans le courant de l'Année internationale de la femme, instaurée par l'UNESCO en 1975, ce groupe dénonçait le caractère mystificateur d'une telle entreprise en même temps que la «récupération du féminisme révolutionnaire par le féminisme libéral qui renvoie à une lutte réformiste et petite-bourgeoise». Du même coup, les groupes, et aussi bien les personnes qui tiennent encore à l'appellation et surtout à l'idéologie féministe, n'ont jamais cessé de se quereller avec ceux et celles qui n'y tiennent plus. Mais je me refuserai ici à détailler les conflits entre les différentes factions, même si dans ce tissu des faits se trame l'image des luttes de femmes qui ne sont pas sans rapport avec leurs pratiques culturelles et artistiques.

Pour en revenir au féminisme au sens courant du terme - que je continue d'employer pour désigner globalement toutes les actions destinées à améliorer le sort des femmes -, il faut préciser qu'il y eut d'autres raisons encore pour se séparer non seulement du terme mais de l'idée même.

Parmi ce qu'on pourrait appeler les raisons endogènes, ou internes, il y a, outre la division des groupes qui a cours dans d'autres pays, l'accent mis sur la question sexuelle et l'insistance un peu lourde de certains groupes qui continuent à frapper sur un point aussi secret que la sexualité des Françaises. Nous ne sommes pas au pays du rapport Kinsey! Mais surtout, la théorie différentielle de la néo-féminité n'est pas sans lien avec la désaffection d'une autre partie des femmes qui se méfient de ce féminisme-là. La néo-féminité, y compris dans ses implications sur le plan de la création artistique, est en effet accusée de nous faire régresser vers une «spécificité féminine assez vague, tout en contribuant à faire l'impasse sur des questions fondamentales comme celle du travail des femmes».

Du côté des raisons exogènes, ou externes, qui ont pu jouer à la défaveur du féminisme, toutes tendances confondues, il faut compter en premier lieu la crise économique que tra-

versa la France dans les années 1977-1980 et qui a pu amener certaines femmes à se mobiliser sur des fronts différents (le nucléaire, la démographie, etc.) et à repousser ainsi au second plan des luttes proprement féministes. Dans cette optique, il va sans dire que les luttes d'artistes femmes, extrinsèques et intrinsèques à l'œuvre, se voyaient traitées de non-urgentes et refoulées au dernier plan. C'est pourquoi, il me serait bien difficile de dresser une liste impressionnante des conquêtes féministes dans le domaine de l'art, telle que, par exemple, les Américaines pourraient le faire. Quoi qu'il en soit, à la crise économique de ces dernières années, venue barrer le chemin au féminisme dans tous les domaines, s'est ajoutée en France la crise des idéologies.

En effet, et contrairement à une fraction de l'Amérique orientée depuis peu vers une interprétation marxisante des phénomènes culturels, y compris de la part des «féministes de gauche» (je fais allusion ici aux fondatrices de la revue *Heresies* publiée à New York), nous avons traversé en France depuis cinq ou six ans une période de grande méfiance envers les idéologies, au premier rang desquelles le marxisme et le féminisme, bien que dans ce dernier cas il conviendrait de parler un peu paradoxalement d'une idéologie de la révolte, c'est-à-dire, en dernière analyse, d'une contre-idéologie. Ces nuances toutefois ne furent pas toujours comprises du grand public, ni même de toutes les féministes, et l'on en vint à se garder de tout militantisme, suspect d'abolir les singularités et de reconstituer implicitement une certaine norme.

Enfin, des féministes comme les membres du groupe Choisir ou des «post ou contre-féministes» comme les femmes du groupe Psychanalyse et Politique, déjà mentionné, ont rompu au moment de la campagne présidentielle de mai 1981 avec ce que l'on pourrait appeler la loi d'autonomie politique des féministes des débuts de la résurgence du Mouvement en 1970, en appelant à voter «utile» c'est-à-dire pour un homme, de préférence à une femme, si celui-ci pouvait assurer la victoire du socialisme, ce qui fut fait. Pour l'instant, il semble que les femmes aient tout à y gagner, mais à l'inverse, le féminisme comme mouvement autonome tend à apparaître moins nécessaire.

De là à célébrer la mort du féminisme en France, il n'y a qu'un pas que, pour ma part, je ne franchirai point. Qui pourrait dire, en effet, étant donné ce que nous savons de ses modes d'apparition et de disparition dans l'histoire, de quelles formes de féminisme demain sera fait? Ses acquis sont en tout cas indéniables aujourd'hui.

Tout d'abord soulignons que, par opposition au XIX^e^ siècle qui a vu le mouvement ouvrier faire son entrée sur la scène politique, c'est le mouvement des femmes qui s'illustre de nos jours. Et contrairement à ce qui s'était passé dans les années 20 et 30 un peu partout, les femmes ne se sont pas fait absorber par les grands partis politiques, mais elles ont édifié à l'intérieur de ceux-ci des courants «femmes», par exemple le courant G à l'intérieur du Parti socialiste. Leur importance est désormais telle que nous avons vu s'installer, avec le nouveau gouvernement, plusieurs femmes dans des ministères qui ne sont plus seulement ceux de la famille et de la santé. Dans le domaine de l'art, on peut également dire que les femmes ont effectué, ces dernières années, une entrée remarquée sur la scène artistique française.

Là encore vont apparaître des différences notoires entre l'organisation, l'efficacité, voire la quasi légitimisation de ce que l'on peut appeler le Women's Artists Movement en Amérique (États-Unis) et l'apparente légèreté du nôtre, ici en France, où il n'est pas sûr que l'on puisse parler *d'un* mouvement, même si je me suis laissée aller à décrire un article ainsi intitulé («le Mouvement des femmes dans l'art», dans *Opus* N° 66/67). Il semble plus juste avec le recul d'évoquer *des* mouvements de femmes à l'intérieur, ou plutôt sur les franges du champ de l'art, car les artistes féministes en France se sont toujours défendu de collaborer de trop près avec les institutions.

Ainsi, contrairement aux États-Unis, au Canada et à certains pays d'Europe comme l'Angleterre, l'Autriche, l'Allemagne fédérale, la Hollande et l'Italie, nous n'avons jusqu'à présent bénéficié en France d'aucune exposition muséale, ni même para-muséale, d'œuvres de femmes, pas plus historique que contemporaine. Or, nous avons à Paris nombre de femmes conservateurs(trices) de musée car la profession s'y est petit à petit féminisée. De leur peu d'empressement à organiser ce genre d'exposition «discriminatoire positive», faudrait-il en conclure que les conservatrices en France sont moins féministes que leurs collègues américaines, canadiennes, québécoises. C'est peu probable, et il conviendrait de se tourner vers d'autres types d'explications.

Au plan économique, il est fort possible qu'aucun musée français ne dispose de crédits suffisants pour proposer une exposition historique comme en a connu le County Museum de Los Angeles en 1976 (cf. *Women Artists 1550-1950*). Pour ce qui est des expositions contemporaines, il faut tenir compte à Paris d'une situation particulière, commandée par le Centre Beaubourg qui prend de plus en plus valeur de phare dans le sens d'une très large diffusion de l'art et qui, pour cette raison, aurait dû être le premier à monter une exposition d'œuvres de femmes de quelque importance. Malheureusement aucune femme ne préside aux destinées de Beaubourg, probablement considéré en haut lieu comme un vaisseau de trop grand tonnage pour être remis entre des mains féminines. Enfin, ce musée est depuis quelque temps le siège d'un duel économique et culturel entre nations d'où les femmes et toutes questions sur les femmes sont exclues comme telles. Je veux parler d'une lutte entre les tenants d'une École de peinture française et ceux d'une École américaine.

Toutefois si ces arguments valent pour ce qu'ils sont, ils n'expliquent pas totalement le fait que ni des artistes ni des théoriciennes de l'art n'aient pu convaincre quiconque dans ce pays d'organiser une exposition officielle, ou semi-officielle, d'art de femmes. Il faut donc, je crois, remonter au tout début de la résurgence du féminisme en France, et même un peu avant, autour de 1968, si l'on veut tenter de mieux cerner les enjeux de l'art et du féminisme dans ce pays.

Il ne faut pas oublier en effet que le mouvement de libération des femmes a resurgi ici parallèlement au mouvement étudiant de mai 1968 qui s'est montré d'emblée un farouche adversaire des institutions - institution muséale comprise. C'est ainsi que, par exemple, le Musée d'art moderne de la ville de Paris fut le terrain d'élection, immédiatement après 1968, d'artistes politisés, débatteurs intarissables et parfois violents qui réclamaient moins le droit d'exposer à l'intérieur de ce musée que le devoir de ce dernier d'aller se «démocratiser dans la rue».

Lorsque certaines femmes-artistes firent leur première action publique, ce fut un peu dans le même sens, à l'occasion de l'Année internationale de la femme, assez mal reçue en France, comme nous l'avons vu. On notera à ce propos que le féminisme des États-Unis, davantage porté, me semble-t-il, sur la célébration comme principe moteur du mouvement des femmes, a mieux accepté la résolution de l'UNESCO; de nombreuses manifestations artistiques de femmes ont ainsi trouvé là-bas leur justification auprès du grand public. Au contraire, les Françaises en tout cas les plus dures politiquement, ont fait de cette Année internationale de la femme l'axe du refus de leur intégration aux institutions. À cette époque circula un manifeste de plasticiennes qui s'opposaient à un nouveau Salon de femmes (Féminie-Dialogue), parce que précisément il se tenait à l'UNESCO qui lui avait prêté un local pour l'occasion, et aussi parce que les organisatrices de Féminie-Dialogue avaient cru bon d'opérer une sélection des artistes invitées selon des critères d'avant-garde jugés peu démocratiques par les artistes féministes révolutionnaires. Mais surtout, ces dernières signalaient dans leur manifeste qu'il était «inadmissible de proposer un tel Salon sans avoir fait une analyse politique de la situation réelle des femmes et des artistes femmes dans la société». Ces mêmes plasti-

ciennes élargissaient alors leur groupe de réflexion à des non-artistes et tentaient de s'ouvrir sur d'autres espaces que celui de l'art. De plus, leur volonté de déboucher sur un éclectisme théorique qui évacuait toute féminisation forcée de la création et qui proposait, en revanche, un large éventail de pratiques (peinture, photo, vidéo, etc.) et de formes d'expression (art abstrait, réalisme, post-surréalisme, etc.) les éloignait de fait d'une exposition dans un musée ou dans une galerie commerciale - les uns et les autres alors peu enclins à patronner des démarches polymorphes qui faisaient déjà éclater la notion de tendance dans l'art.

Nous n'avons pas eu non plus en France, du moins jusqu'à ces derniers mois, de galerie spécialisée dans l'art des femmes. Là encore, il faut distinguer, pour éclairer cette absence, entre raisons économiques et idéologiques.

D'une part, les femmes-artistes en France sont certainement moins autonomes économiquement que ne le sont les artistes américaines (des États-Unis en tout cas) qui ont souvent, si j'en juge d'après leur curriculum vitae, la possibilité d'exercer un métier secondaire, dans l'enseignement supérieur notamment. En France, la situation est bien différente sur ce plan puisque trois ou quatre universités seulement (Paris-I, Paris-VIII, Aix-Marseille et Bordeaux) ont un département d'arts plastiques, et encore depuis peu. C'est dire que trois ou quatre universités seulement sont en mesure d'employer des praticiens et praticiennes de l'art. Quant aux écoles primaires et secondaires, elles intègrent généralement comme professeurs d'arts plastiques des non-artistes, (au sens professionnel du terme d'artiste) qui ont satisfait à tous examens et concours pédagogiques. Ainsi donc, pour une majorité de femmes-artistes dépendantes économiquement de leur famille ou de leur conjoint, il est difficile sinon impossible d'investir des sommes même modestes dans l'édification et l'entretien d'une galerie-coopérative comme la A.I.R. Gallery à New York, par exemple.

Mais surtout il faut souligner que les artistes en France n'ont pas tellement souhaité jusqu'à ces derniers mois être réunies dans une galerie, fût-elle coopérative, par crainte, semble-t-il, que ce type de commerce ne les coupe de l'ensemble du mouvement de libération des femmes et du reste de la société. Il est vrai qu'il y eut cependant très tôt à Paris une maison d'édition et une librairie de femmes. Mais ce qui était valable au début et au milieu des années 70 pour la littérature et le livre - objet de consommation courante - ne l'était pas pour l'oeuvre d'art unique, de prix élevé même sous forme de multiples et qui, de plus en plus et en dehors de toute question de prix, a toujours été moins accessible au grand public que le livre. Dans l'après-1968 à Paris, qui représenta une période de contestation culturelle particulièrement à travers l'oeuvre d'art considérée comme «élitiste» et comme un produit de luxe, se rassembler en une galerie d'art aurait correspondu pour les femmes-artistes à un double retrait. Il semble que pour une majorité d'artistes féministes, il y ait eu alors toutes les raisons, primo d'éviter le retranchement dans un lieu fermé, secundo de jouer autant que possible l'alliance avec certains artistes hommes pour ne pas s'exclure totalement du monde de l'art parisien, lui-même déjà fortement marginal. C'est ainsi que les femmes-artistes contestataires de l'Année internationale de la femme, déjà mentionnées, ont exposé en 1976 avec des camarades hommes du groupe de la Jeune peinture à Paris. Je citerai aussi le cas de Nil Yalter et Nicole Croiset, deux artistes connues pour leurs travaux de dessin, photo, vidéo sur le sujet des femmes et qui, néanmoins, n'ont cessé d'affirmer leurs bonnes relations avec des plasticiens proches de leurs propres préoccupations artistiques et politiques. Dans le sens de la mixité, il faut mentionner également le salon Féminie-Dialogue, décrié sur certains plans, apprécié sur d'autres et notamment parce qu'il inclut, dans la mesure des places disponibles, des peintres hommes (et également des photographes, des sculpteurs, etc.).

Cependant, en ce qui me concerne, j'ai toujours prôné le séparatisme, du moins pour un temps, non pas esprit d'exclusion mais parce qu'il m'apparaissait et m'apparaît encore qu'une exposition d'oeuvres de femmes, et rien que de femmes, reste le meilleur moyen

***Réunion dans un atelier*, Paris 1974**
de gauche à droite Sara Holt, Nausicaa Pastra, Aline Dallier et Lana Mouraud
(photo *Sara Holt*)

de nous dessiller le regard, ne serait-ce que par la petite provocation qu'elle représente: il est vrai que nous ne savons pas encore voir l'art des femmes. Comme l'écrit Françoise Eliet, peintre et psychanalyste, «encore faut-il devant leurs œuvres laisser étonner, surprendre, poser des questions nouvelles... tout un travail (du regard et de l'esprit) où le leurre et la lucidité sont indispensables». Une belle formule qu'il faudrait appliquer à chaque circonstance, mais qui convient particulièrement lorsque nous partons à la recherche de ce «quelque chose d'autre» qui se trouverait dans l'art des femmes.

Si nous n'avons pas connu encore d'exposition muséale d'œuvres de femmes en France, nous avons eu toutefois quelques manifestations parallèles qui n'ont pas manqué de frapper les imaginations. Je ne peux toutes les citer ici, mais je donnerai comme exemple une soirée d'événements-actions, organisée par Nicole Rousset-Altounian et moi-même à la galerie N.R.A. (galerie «normale» c'est-à-dire mixte en temps ordinaire), en janvier 1977. Cette soirée d'événements poétiques, lyriques, instrumentaux, et gestuels par des chanteuses, des danseuses, etc., avait été décidée en lieu et place d'un débat sérieux sur le sujet des femmes et de l'art, car nous étions déjà résolues à l'époque, Nicole Rousset et moi, à laisser les œuvres de femmes que nous avions réunies sur les cimaises vivre leur pro-

pre vie, sans les tirer trop du côté du féminisme et de l'histoire.

Par la suite, il y eut quelques journées exceptionnelles organisées par des artistes comme Françoise Janicot, en 1978, dans son atelier à Paris et également à l'extérieur, sur les quais de la Seine où elle habite. Là, en effet, l'une de ses co-équipières pour la journée, Léa Lublin, attirait l'attention des passants en jetant dans le fleuve une grande bannière sur laquelle on lisait une série de questions de cet ordre: qu'est-ce que la femme, qu'est-ce que l'artiste femme? La banderole ensuite descendait le courant.

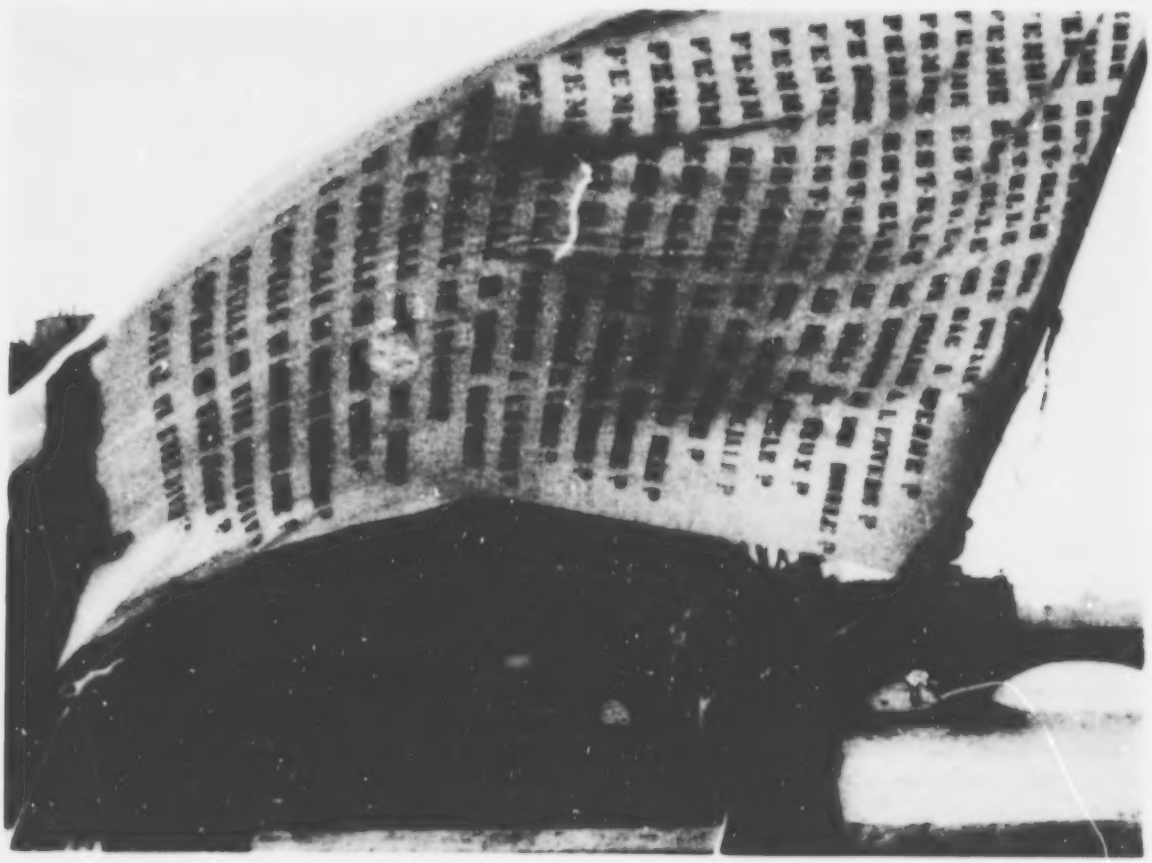
Tout aussi visuelle mais peut-être moins sophistiquée, il y eut encore en 1978, à Paris, la sortie dans la rue des membres du groupe Art et Regard de Femmes, poussant des voitures d'enfant remplies de toiles peintes. Ceci n'est pas sans rappeler un bal costumé dans le quartier de Soho à New York où des femmes se montrèrent, les unes déguisées en femme nue (objet de consommation), les autres en *Supermarket Lady* (facteur de consommation), selon la double image convenue que l'on se fait encore trop souvent des femmes. La tendance est donc commune des deux côtés de l'océan à mettre en scène sa propre humiliation, et ceci est à considérer comme une action féministe dans le sens où il s'agit d'une reformulation de l'oppression qui suppose, à l'autre bout, la réversibilité de cette oppression.

Avant de poursuivre avec la notion de féminisme intrinsèque à l'oeuvre, je dirai encore que si les groupes parisiens de femmes-artistes sont aujourd'hui dissous (à l'exception de l'Union des femmes peintres et sculpteurs et de Féminie-Dialogue qui tiennent régulièrement leur Salon respectif), il semble qu'ils soient en train d'essaimer en province, notamment à Lyon où doit s'ouvrir un centre de création de femmes, annoncé sous le nom de «Villa Lilith»; à Besançon où existe déjà un groupe de réflexion sur l'art des femmes; à Bordeaux où une plasticienne, Aline Ribière, ne ménage ni son temps ni sa peine pour créer des liens entre les artistes hommes et femmes et entre les artistes et le public; enfin à La Rochelle où un groupe d'artistes femmes s'est

Françoise Janicot
«Action» faisant partie de 5 actions
avec Léa Lublin, Elisa Lan, Claude Torey, Nil Yalter
Paris, 11 mars 1978, atelier de F. Janicot
(photo *Dedi von Schaewen*)

mis en place afin d'intervenir au prochain Festival de musique et d'art contemporain, au printemps 1982.

Du côté des lieux alternatifs parisiens, il faut signaler le Lieu-Dit, salon de thé et de lecture, tenu par Yolai Simha, militante féministe de la première heure, écrivaine et remarquable cuisinière. L'endroit est original pour son cadre authentique «rétro», l'excellente pâtisserie-maison que l'on y déguste et pour ses expositions temporaires mi-



Léa Lublin
Dissolution dans l'eau. Pont Marie
17 h. Paris. 11 mars 1978

ethnologiques mi-artistiques sur le sujet des femmes. On y prépare actuellement une exposition de documents, objets et oeuvres d'art sur le thème des mères et des filles adultes.

Enfin, si nous n'avons pas eu jusqu'à présent de galerie-coopérative de femmes, nous pouvons, depuis quelques mois, nous rendre dans une petite galerie d'art attenante à la Librairie des femmes; les clientes de la librairie peuvent échanger avec les visiteuses de la galerie, créant ainsi un bon courant de circulation autour de l'oeuvre d'art. A travers le choix des artistes qui y ont déjà été exposées (Milvia Maglione, Kate Millett, Michèle Knoblauch, Sonia Delaunay), on décèle une volonté d'échapper aux thèmes étroitement marqués d'un sceau de féminisme, tout en restant assez largement relié à des gestes de femmes. Parmi d'autres réalisations des Éditions Librairie Galerie des femmes, je mentionnerai la traduction en français de l'ouvrage de Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, intitulé *Femmes peintres 1850-1950*, dont la parution révolutionne le monde de l'édition, jusqu'à présent peu enclin à traduire de gros ouvrages scientifiques réputés non-rentables.

Pour analyser la notion de féminisme dans l'oeuvre des artistes, simon françaises mais travaillant en France, il me faudrait plus d'espace qu'il ne m'en est imparti dans le cadre de ce catalogue. Je me contenterai donc d'esquisser les grandes lignes possibles d'une telle analyse.

Tout comme il existe des oeuvres reliées au politique, par exemple les oeuvres du réalisme socialiste, il existe des oeuvres de femmes issues plus ou moins directement du féminisme, au sens courant du terme ou qui, en tout cas, résultent d'un état d'esprit féministe. Les actions visuelles dont j'ai parlé plus haut découlent, c'est évident, d'une prise de conscience de l'image convenue des femmes que la société leur renvoie ou encore du temps parcellisé des femmes qui, sur le plan de la création artistique reste un grand handicap. De même, certaines oeuvres «limites» comme les poupées ménagères et guerrières de Raymonde Arcier, ou les toiles brodées de Mylvia Maglione, qui à la fois dénoncent et sacralisent le travail d'artisanat domestique des femmes, sont à comprendre dans le sens d'une réflexion critique sur la condition féminine.

Ces deux séries d'exemples, parmi d'autres, pourraient se situer le long d'un axe qui représenterait l'un des moteurs de l'oppression des femmes par la production (le double travail); le long d'un second axe se situeraient toutes les questions touchant à la reproduction (la sexualité, le mariage, la maternité).

La question sexuelle, très présente dans la pensée féministe, a cependant été très peu abordée consciemment dans l'oeuvre par les artistes en France. On peut y voir la même répugnance que j'évoquais dans la première partie de cet article à s'attaquer de front à un domaine aussi complexe. À ce propos, une oeuvre comme *La Chambre nuptiale* paraît immagimable ici dans la mesure où il se trouve certainement peu de femmes et de féministes à croire que les difficultés relationnelles et sexuelles entre hommes et femmes puissent être visualisées dans une forme aussi globalisante. Il est également difficile d'imaginer l'équivalent du *Dinner Party*, d'abord parce que les artistes en France se montrent réticentes à élever le moindre monument à quiconque, ensuite parce que l'imagerie vaginale, stylisée ou non, est entendue comme une fuite dans le folklore.

Quoi qu'il en soit, la problématique théorique et pratique du féminisme s'est affinée et assouplie ces dernières années; et les artistes, une fois leur fonction dénonciatrice accomplie, ont tendance, plus que les autres encore, à sortir du schéma souvent re-enfermant de production-reproduction pour se mouvoir dans l'imaginaire et vivre de nouvelles aventures plastiques. Quant à la question du quotidien, si souvent évoquée à propos de la création des femmes, il semble que l'on assiste de plus en plus à son dépassement. Je citerai comme exemple, parmi d'autres, celui de Daniele Blanchelande dont le travail de peinture et de texture est allé de ce que l'on pourrait appeler les petites heures du jour, autrement dit les tâches quotidiennes (lessive, repassage, etc.) aux grands âges de la vie (la naissance, la mort), à travers la représentation de ces thèmes et avec le support du tissu, matériau doublement symbolique du travail des femmes mais aussi du destin.

Moins encore qu'ailleurs peut-être, le féminisme en France constitue une doctrine rigide, mais il est plutôt un courant de pensée qui admet la dérive, l'exigence du désir de chacune et la singularité du geste créateur, comme son intemporalité. Après avoir extirpé de l'art des femmes son côté polémique avec sa suite d'images par trop simplistes ou édifiantes, il nous est désormais permis de le regarder en dehors du féminin, notion des plus floues, et en dehors même du féminisme, notion parfois réductrice lorsqu'elle s'applique trop étroitement à l'oeuvre.

Notes biographiques

Les renseignements sur les artistes ne sont pas exhaustifs. Vu le grand nombre des exposantes, la polyvalence et la disparité de leurs activités et de leurs réalisations respectives, nous avons choisi les éléments qui, dans l'espace et le temps, indiquaient d'une façon significative la trajectoire artistique et culturelle de chacune depuis environ cinq ans.

Louise Abbott

Née à Montréal, Québec, en 1950.

Études:

Université McGill (B.A.), Montréal, 1972; Banff Centre School of Fine Arts, Alberta, 1971-1972; Visual Studies Workshop, Rochester, New York, 1980.

Expositions personnelles:

1975: - «The Workshop», Université Concordia, Montréal.
1976: - Galerie Powerhouse, Montréal.
1979: - Galerie Powerhouse, Montréal.

Expositions collectives:

1974: - «Femmes photographes», Bibliothèque nationale, Montréal.
1975: - «Photography '75», Office national du film, Ottawa.
- «Exposure», Art Gallery of Ontario, Toronto.
1976: - «Corridart», Montréal.
1978: - «Sweet Immortality», Edmonton Art Gallery, Edmonton, Alberta.
- «Canada at Work», Burlington Cultural Centre, Ontario.

Élise Bernatchez

Née à Ottawa, Ontario, en 1946.

Études:

Collège Basile-Moreau, Montréal (Bacc. ès Arts), 1967; École normale de l'institut pédagogique, Montréal (Bacc. en pédagogie) 1968; Ontario College of Art, Toronto (diplômée en peinture) 1975; Université Concordia, Montréal (M.F.A.) 1981.

Expositions personnelles:

1978: - «Prayers, Prisons, Poems», Another Space Gallery, Kingston, Ontario.
1979: - «Faire son temps», Galerie Powerhouse, Montréal.

Expositions collectives:

1976: - «On view», Ontario Visual Arts, Toronto.
1977: - «4 Kingston Artists», Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario.
1978: - «Les esprits», Another Space Gallery, Kingston, Ontario.
1980: - «13 femmes sculpteurs», Galerie Powerhouse, Montréal.

Louise Bilodeau

Née à Québec, Québec, en 1953.

Études:

École des arts visuels de l'université Laval, Québec (1973-1976).

Réalisations diverses:

Photographies de presse et de reportage pour divers journaux et revues (*La Gazette des Femmes, Toronto Star, Business Week, Vancouver Sun, Globe and Mail*...)

Marik Boudreau

Née à Montréal, Québec, en 1951.

Études:

CEGEP du Vieux-Montréal (options arts plastiques et photo), 1970-1976.

Expositions personnelles:

1978: · Bibliothèque nationale du Québec, Montréal.
1980: · «Ras le bol», (8 mars), Conventum, Montréal.
· Galerie UQAM, (8 mars), Université du Québec à Montréal, Montréal.

Expositions collectives:

1973: · «Les moins de 35», Montréal.
1980: · «Autrement Vues», Vidéographe, Montréal.
· «Personnages», Complexe Desjardins, Montréal.
· «Un grand cru», Bordeaux, France.
1981: · «Un grand cru», Galerie Dazibao, Montréal.

Réalisations diverses:

Reportages photographiques sur différentes situations sociales; sur la vie des femmes en Chine.

Photo: Anne de Lotbinière

Andrée Brochu

Née à Montréal, Québec, en 1948.

Études:

Université du Québec à Montréal (Bacc. en sociologie), 1971; Université Sir George Williams (B.F.A.), Montréal, 1974.

Expositions collectives:

1980: - «Lavage du Samedi soir n° 1», Journée internationale des femmes, Université du Québec à Montréal.

1981: - «Lavage du Samedi soir n° 2», Journée internationale des femmes, Université du Québec à Montréal.
- «Pork Roasts», exposition organisée par Avis Lang Rosenberg, UBC Fine Arts Gallery, Vancouver, Colombie-Britannique; Galerie Powerhouse, Montréal.

Réalisations diverses:

1980: - 30 illustrations publiées dans l'*Agenda des femmes*, 1980.

1981: - Affiche pour le Comité de la condition féminine de la CSN, Journée internationale des femmes.

Marie Chouinard

Née à Québec, Québec, en 1955.

Études:

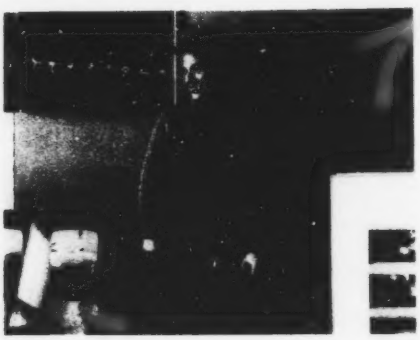
Studio de Michel Conte et Tom Scott, Montréal, 1973-1977; cours à Entre-six, à Nouvelle Aire, à Catpoto, au Louis-Nikolais Dance Theatre Lab, New York, 1977 et 1978; stages à Seattle (en Technique Skinner), à San Francisco (en contact avec Mangrove, en chorégraphie avec Robert Dunn), 1980.

Réalisatios diverses:

Danses solos:

1979: - «Cristallisation», Galerie Véhicule, Montréal; Saw Gallery, Ottawa; La Chambre Blanche, Québec.
- «Dimanche matin, mai 1955», dans le cadre de «Qui danse», Montréal.

1980: - «Les grenouilles» (création), Saw Gallery, Ottawa.
- «Cimetière d'une danse» et «Autoportrait» (créations), Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi, Chicoutimi.
- «Quelques façons d'avancer tranquillement vers toi» performance, Studio 210, San Francisco.
- «Conversations» (création), Western Front, Vancouver.
- «Dislocations» et «Chanson de gestes» (créations), Festival de performances, Galerie d'art de Matane, Matane.
- «Marie Chouinard danse», Galerie Le Germinal, Bordeaux.
- «Mimas, lune de Saturne», à «Rencontres», École des Arts Décoratifs, Paris.



1981: - «Danseuse-performeuse cherche amoureux ou amoureuse pour la nuit du 1er juin», (performance) Café-Campus, Montréal.
- «Plaisir de tous les sens dans tous les sens», (performance), Musée du Québec, Événement «Art et Société».

Sorel Cohen

Née à Montréal, Québec, en 1936.

Études:

Université Concordia, Montréal (M.F.A.), 1979.

Expositions personnelles:

1977: - Galerie Mira Godard, Montréal.
1978: - La Chambre Blanche, Québec.
1979: - Nova Gallery, Vancouver.
1980: - Mercer Union, Toronto.
1981: - Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston.
- 49th Parallel: Centre d'art canadien contemporain, New York.

Expositions collectives:

1976: - «Forum 76», Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.
1978: - «Foto-Fictions», Galerie Optica, Montréal.
- 1re Biennale de gravures et de dessins, Alberta College of Art Gallery, Calgary.
1979: - «20 X 20 Italia/Canada», Factory 77, Toronto, et Galeria Blu, Milan.
- «The Winnipeg Perspective», The Winnipeg Art Gallery.
- «Vécu/I Have Lived», Office national du film du Canada, Ottawa.
1981: - «Montréal», Alberta College of Art Gallery, Calgary.

Photo: France Renaud

Carmen Coulombe

Née à Courcelles, Québec, en 1946.

Études:

École des beaux-arts de Québec (diplômée en 1971); Université Laval (Licence en pédagogie des arts), 1972.

Expositions personnelles:

1975: - «Coke'n Stock», Galerie Média, Montréal; Centre national d'exposition à Jonquière, Jonquière.
1977: - ARG (Atelier de réalisations graphiques), Québec.
1979: - Galerie l'Anse-aux-Barques, Québec.
1980: - Galerie de l'Estampe, Hull.

Expositions collectives:

1978: - «0° Celsius», Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.
- «Cent gravures québécoises», exposition itinérante en France.
- «Six artistes de Québec», Centre Saidye-Bronfman, Montréal.

1979: - «Concours d'estampes et de dessins québécois», Centre culturel de l'université de Sherbrooke, Sherbrooke.

1980: - «Symposium sur la gravure», La Chasse-galerie, Toronto.
- «L'estampe au Québec 1970-1980», Musée d'art contemporain, Montréal.
- «La perception de l'homme par les femmes», Galerie l'Imaginaire, Sillery.
- «Livres d'Artistes 1967-1977», Musée du Musée, Québec.

Michèle Cournoyer

Née à Saint-Joseph de Sorel, Québec, en 1943.

Études:

École des beaux-arts de Montréal (diplômée en 1968); Université du Québec à Montréal (Bacc. en arts plastiques), 1970; Croydon College of Art, Londres (lithographie); College of Art (Graphic Design), Londres, 1970-1971; Institut Statale de Urbino, Italie (cinéma d'animation), 1976.

Expositions personnelles:

1977: - «Spaghettata», (livre d'art), ARG (Atelier de réalisations graphiques), Québec; Artorium, Vieux-Montréal, Montréal.

Expositions collectives:

1971: - «Le temps s'effrite Rose», texte de Claude Haeffely, planches lithographiques numérotées de 1 à 20, Londres.

1972: - «Le temps s'effrite Rose», (livre d'art), Galerie nationale du Canada, Ottawa; Bibliothèque nationale du Québec, Montréal.

1975: - «Art-Femme», (organisée par la Galerie Powerhouse et le YWCA), Musée d'art contemporain, Montréal; Centre Saidye-Bronfman, Montréal.

1976: - «Architecture impossible», Galerie Eremitarie, Padoue.

Réalisations diverses:

Animation du film «Old Orchard Beach», de Éric Daudelin et Pierre Dury, Production de l'Institut québécois du Cinéma et de Télé-Montage (1981).

«Spaghettata», (film d'animation), 6e Festival international de court métrage, Lille, France.

Judith Crawley

Née à Toronto, Ontario, en 1945.

Études:

Université Sir George Williams, Montréal (B.A.); Université de Toronto (M.A., English Literature), 1967.

Expositions collectives:

1979: - «La Journée internationale des femmes», Collège Vanier, Montréal.
1980: - Little Shop Gallery, Montréal.
1981: - Galerie Articule, Montréal.

Réalisations diverses:

1979: - *A Book About Birth Control*, Montreal Health Press, Montréal.
- *A Book About Sexual Assault*, Montreal Health Press, Montréal.
- Numéro consacré aux enfants, revue *Ovo*, vol. 9, nº 35-36.

Photo: Michel Garoux

Lorraine Dagenais

Née à Sainte-Rose, Québec, en 1955.

Études:

Université du Québec à Montréal (Bacc. en arts plastiques), 1978.

Exposition personnelle:

1981: - «Sérigraphies récentes», Atelier GRAFF, Montréal.

Expositions collectives:

1978: - «L'herbe ou le gazon», Galerie UQAM, Université du Québec à Montréal.
- «Recettes Graff dîner», Atelier GRAFF, Montréal.
1979: - «5 sens», Galerie Laurent-Tremblay, Montréal.
- «Petits formats», Atelier GRAFF, Montréal.
1980: - «Year's print», Université McGill, Montréal.
- «Toronto International Art Fair», Toronto.
- «Spécial Graff», Atelier GRAFF, Montréal.

Photo Jean Gladu

Marie Décary

Née à Lachine, Québec, en 1953.

Études:

Université du Québec à Montréal (Bacc. spéc. en communications), 1973; Atelier GRAFF, Montréal (sérigraphie), 1977.

Expositions collectives:

1978: - «Les espèces en voie de disparition» (bannières), avec Lise Nantel à «La Dizaine des femmes», Université de Montréal, Montréal.
- «Bannières du Plateau Mont-Royal», Galerie Média, Montréal.

1979: - «Les espèces en voie de disparition» (bannières), avec Lise Nantel au colloque sur la Condition féminine, Centre de formation populaire, Montréal.
- «Pour ne pas perdre le fil» (bannières-manifestes), avec Lise Nantel, Galerie Média, Montréal; Complexe Desjardins, Montréal.
- «En passage» (8 femmes-artistes), dans le cadre d'*Actions 79*, Galerie Média, Montréal.

1980: - «Pour ne pas perdre le fil» (bannières-manifestes), avec Lise Nantel, Musée régional de Gaspé; Galerie A, Montréal.
- «Les chevalières des temps modernes», Galerie UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal.

Réalisations diverses:

Publications:

1972: - *L'Album de famille des Québécois* (co-autrice), Éditions Québécoises, Montréal.

1979-1980-1981:
- *Agenda des femmes*, (co-autrice), Éditions du Remue-Ménage, Montréal.

Revue:

La Vie en Rose, (rédaction, conception graphique).

1980: - Création de l'Escouade de la couleur, avec Lise Nantel.

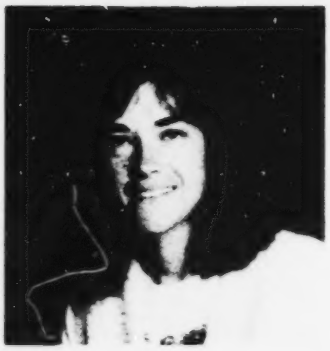


Photo: Photo Presse

Mira Falardeau

Née à Ottawa, Ontario, en 1948.

Études:

Collège des Ursulines et Académie de Québec (Bacc. ès arts), 1967; Sorbonne, Paris (Licence en Histoire de l'art), 1970; Université Laval, Québec (M.A. en Histoire de l'art), 1978; Sorbonne, Paris (Doctorat de III[e] cycle, en cours), 1981.

Expositions collectives:

1976: - «Je ris, tu ris, il rit, nous rions, vous riez, ils dessinent», Musée du Québec, Québec.
- 2[e] Festival international de la bande dessinée, Université de Montréal, Montréal.

1977: - 3[e] Festival international de la bande dessinée, Université de Montréal, Montréal.

1978: - 4[e] Festival international de la bande dessinée, Université de Montréal, Montréal.
- 15[e] Salon international de la caricature, Pavillon de l'humour, Montréal.

1979: - 16[e] Salon international de la caricature, Pavillon de l'humour, Montréal.
- «Sur la terre comme au ciel», centre administratif G, Québec; Palais de Justice, Montréal.

1980: - 17[e] Salon international de la caricature, Pavillon de l'humour, Montréal.

1981: - «Pork Roasts», bandes dessinées féministes, UBC Fine Arts Gallery, Vancouver; Galerie Powerhouse, Montréal.
- 18[e] Salon international de la caricature.

Réalisations diverses:

Publications:

Dessins pour diverses revues: *Mainmise, Perspectives, Châtelaine, Les Cahiers de la femme CWS CF., Pork Roasts.*

Louisette Gauthier-Mitchell

Née à Saint-Nazaire, Québec, en 1941.

Études:

École des beaux-arts de Montréal, (diplômée en 1967).

Expositions personnelles:

1974: - Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.
1980: - Musée d'art contemporain, Montréal.
1981: - Galerie Powerhouse, Montréal.

Expositions collectives:

1969: - Concours de la Province, Musée d'art contemporain, Montréal.
1973: - «Les moins de 35 ans», Galerie de la Société des artistes professionnels du Québec, Montréal.
- «Création Québec», Bâle, Suisse.
1975: - «Art-Femme» (organisée par la galerie Powerhouse et le YWCA), Musée d'art contemporain, Montréal.
1976: - Concours de la Province, Musée d'art contemporain, Montréal.
- «La ligne du sourire», exposition itinérante présentée jusqu'en 1979, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.
1979: - Concours d'estampes et de dessins, Galerie d'art du Centre culturel de l'université de Sherbrooke, Québec.
1981: - «L'art mis en boîte», Musée de Saint-Laurent, Montréal.

Réalisations diverses:

Publications:

1975: - Album de 9 sérigraphies, Éditions de la Guilde graphique, Montréal.
1981: - *Calendrier 82*, Éditions du Remue-Ménage, Montréal.

Suzanne Girard

Née à Granby, Québec, en 1949.

Études:

CEGEP du Vieux-Montréal (option photo), 1974-1977.

Expositions personnelles:

1979: - La librairie des femmes, Montréal.
- Café Funambule, Montréal.

Expositions collectives:

1978: - Bibliothèque nationale du Québec, Montréal.
1979: - Bibliothèque nationale du Québec, Montréal.
1980: - Galerie UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal.
- Librairie des femmes, Montréal.
- «Autrement vues», Vidéographe, Montréal.

Réalisations diverses:

1977: - Fondation du Plessisgraphe (réalisations photographiques et audiovisuelles).
- Diaporamas d'intérêt social.
1980: - Vidéos sur les groupes féministes, pour la Quinzaine des femmes, Montréal.

Photo: Leslie Gaddis

Sheila Greenberg

Née à Montréal, Québec, en 1940.

Études:

La photographie, au Centre Saidye-Bronfman, Montréal; Université Concordia, Montréal (B.F.A. en Design et Photographie).

Expositions collectives:

1977: - Workshop Gallery, Montréal.
1980: - Vav Gallery, Montréal.
1981: - «Sights of History», exposition itinérante, Office national du film du Canada.

Photo: Roger Charbonneau

Louise de Grosbois

Née à Montréal, Québec, en 1947.

Études:

Collège Sainte-Marie, Montréal (Bacc. ès arts), 1968; Université du Québec à Montréal (Bacc. spéc. en Design graphique), 1974.

Expositions collectives:

1974: - «Les femmes photographes», exposition organisée par la revue OVO, Bibliothèque nationale du Québec, Montréal.
- «Festival Western de Saint-Tite», photographies tour des arts, Université Laval, Québec, Galerie Média, Montréal.

Réalisations diverses:

Publications:

1974: - *Les patenteux du Québec*, avec Lise Nantel et Raymonde Lamothe, Éditions Parti Pris, Montréal.

1976: - *Histoires vraies de tous les jours*, avec Lise Nantel, Raymonde Lamothe, Nicole Lacelle, Éditions du Remue-Ménage, Montréal.
- (en préparation) *Les fêtes populaires au Québec, en Acadie et en Louisiane*, avec Marie Chicoine, Évelyne Roy, Francine Poirier. Photographies réalisées entre 1976 et 1978.

Diaporamas:

1974: - *Les patenteux du Québec*, Office du Film du Québec, en collaboration avec Lise Nantel et Raymonde Lamothe.

1975: - *L'histoire des garderies populaires*, préseté dans le cadre de la fête du 8 mars 1980.

Anne de Guise

Née à Montréal, Québec, en 1952.

Études:

Université du Québec à Montréal (Bacc. en communications), 1977.

Expositions personnelles:

1978: - «Entre la chaise et le lit», Place du Complexe Desjardins, Montréal.

1981: - Galerie UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal.

Expositions collectives:

1977: - Dans le cadre de la rencontre «Gens de l'image», Montréal.

1979: - «Personnage», Place du Complexe Desjardins, Montréal.

Réalisations diverses:

Photographies de spectacles:

1979: - Conception et réalisation d'un décor en photographies pour la pièce *Célébrations*, présentée au Théâtre expérimental des femmes, Montréal.

Photo: John Reeves

Clara Gutsche

Née à Saint-Louis, Missouri, États-Unis, en 1949.

Études:

Oberlin College, Oberlin, Ohio, États-Unis, 1967-1969.

Expositions personnelles:

1975: - «At Home», Office national du film du Canada, Ottawa.
1978: - «Six Sisters: an Extended Portrait», Office national du film du Canada, Ottawa; Loyola Workshop Gallery, Montréal.
1980: - «Inner Landscapes», Galerie Yajima, Montréal.
- «Clara Gutsche», the Photographer's Gallery, Saskatoon, Saskatchewan.

Expositions collectives:

1972: - «Photographs of Women by Women», Baldwin Street Gallery, Toronto.
1973: - Galerie Centaur (Optica), Montréal.
1975: - «Astman-Gutsche», Office national du film du Canada, Ottawa.
- Canadian Photographers' Show, Neikrug Gallery, New York.
1979 - «Aspects de la photographie québécoise contemporaine», Musée d'art contemporain, Montréal.
- «Tendances actuelles», Musée d'art contemporain, Montréal.

Freda Guttman Bain

Née à Montréal, Québec, en 1934.

Études:

Rhode Island School of Design (1956); Université Sir George Williams, Montréal; École des beaux-arts de Montréal; University of Wisconsin, Madison, États-Unis.

Expositions personnelles:

1974: - Galerie 1640, Montréal.
1975: - Gallery Pascal, Toronto.
1976: - Galerie Powerhouse, Montréal.
1981: - «The Floating World», Galerie Powerhouse, Montréal.

Expositions collectives:

1971: - Printmakers' Showcase, Ottawa.
1972: - Printmakers' Showcase, Ottawa.
1974: - Printmakers'Showcase, Ottawa.
- Artists' Contemporary National Print Invitational, Californie.
- Canadian Painters - Etchers and Engravers, Montréal.
1975: - «The Etched Image», Galerie Marlborough-Godard, Montréal.
- Centre culturel canadien, Paris, France.
- 3rd United States International Graphics Annual, Hollis, New Hampshire, États-Unis.
1976: - Graphex 4, Brantford, Ontario.
- 6th International Print, Biennale de Cracovie, Pologne.
1977: - «Photo 77», Office national du film du Canada, Ottawa.
- «Les femmes graveurs», Montréal.

Photo: Kristian Studios

1980: - «L'Estampe au Québec, 1970-1980», Musée d'art contemporain, Montréal.

Réalisations diverses:

1973: - Illustration de «Mother Was Not a Person», Éditions Margret Anderson, Black Rose Press.

Michèle Héon

Née à Saint-Romuald de Lévis, Québec, en 1948.

Études:

Université du Québec à Montréal (Bacc. en arts plastiques), 1972; Université de Jagiellon, Pologne, 1972-1973, École supérieure des beaux-arts, Poznan, 1973-1974; Université de Montréal (M.A. en aménagement), 1978.

Expositions personnelles:

1974: - Pod Jaszezury, Pologne.
1979: - Pod Jaszezury, Pologne.

Expositions collectives:

1977: - «Fibres», Galerie Powerhouse, Montréal.
1979: - 1re Biennale de la nouvelle tapisserie du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal.
1981: - «The Odd Fabric: Mainstream», exposition itinérante organisée par le Musée d'art moderne de San Francisco.

Raymonde Lamothe

Née à Shawinigan, Québec, en 1947.

Études:

Collège Sainte-Marie (Bacc. ès arts), Shawinigan, 1968; Université de Montréal, Faculté d'aménagement, 1970-1972.

Expositions collectives:

1977: - Exposition sur «l'architecture sauvage», Centre Beaubourg, Paris.
1980: - «Calendrier 81», Galerie Powerhouse, Montréal.

Réalisations diverses:

1973: - *Les patenteux du Québec*, en collaboration avec Louise de Grosbois et Lise Nantel, Éditions Parti-Pris, Montréal.
1975: - *Histoires vraies de tous les jours*, en collaboration avec Louise de Grosbois, Nicole Lacelle et Lise Nantel, Éditions du Remue-Ménage, Montréal.
- Membre fondatrice des Éditions du Remue-Ménage, Montréal.
1978: - *Agenda-des femmes*, Éditions du Remue-Ménage, Montréal.
1981: - *De la poêle à frire à la ligne de feu*, en collaboration avec Geneviève Auger, Éditions Boréal-Express, Montréal.

Lise Landry

Née à Trois-Rivières, Québec.

Études:

École des beaux-arts de Montréal; Université du Québec à Montréal (Maîtrise en arts plastiques, scolarité), 1981.

Expositions collectives:

1968: - Galerie Soixante, Montréal.
1981: - «Création Québec 81», 3e concours d'estampes et de dessins, Centre culturel de

Lise-Hélène Larin

Née à Montréal, Québec, en 1944.

Études:

Université Concordia, Montréal (Bacc. spéc. arts visuels), 1976.

Expositions personnelles:

1980: - Maison de la Société Radio-Canada, Montréal.
- Centre d'art du Mont-Royal, Montréal.
- «13 femmes-sculpteurs», Galerie Powerhouse, Montréal.

1982: - Exposition itinérante de sculptures, Compagnie Rothman.

Réalisations diverses:

1979: - «Danse» (film d'animation), collaboratrice.
1980: - «Le bouleau, le mélèze et le pic rouge», conception graphique du film, Office national du film du Canada, Montréal.

Photo Marc Cramer

Francine Larivée

Née à Montréal, Québec, en 1942.

Études:

École des beaux-arts de Montréal (Bacc. en arts plastiques), 1969; Université du Québec à Montréal (Bacc. en histoire de l'art), 1973; Maîtrise en étude des arts en cours (1978).

Expositions collectives:

1972: - «Montréal plus au moins» (environnement), Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.
1973: - «Les moins de trente-cinq» (sculpture), Montréal.
- «Le coeur du frère André» (environnement), Galerie Véhicule, Montréal.
1979: - «En passage», dans le cadre d'*Actions 79*, Galerie Média, Montréal.

Réalisations diverses:

1972: - «J'me marie; j'me marie pas» (témoignage), de Mireille Dansereau.
1976: - «La Chambre nuptiale», réalisation de GRASAM, sous la direction de Francine Larivée, dans le cadre du programme Art et Culture des Jeux olympiques de Montréal; Carrefour Laval, Laval.
1977: - «La Chambre nuptiale», Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal.
1980: - «Des femmes-artistes au Québec, 1970-1980» (diaporama), en collaboration.

Photo: J.N. Gauthreaux

Madeleine Leduc

Née à Valleyfield, Québec, en 1946.

Études:

École des beaux-arts de Montréal (Diplôme en conception graphique), 1970; Université de Vincennes, France (urbanisme), 1972-1973, Université Concordia, Montréal (cinéma d'animation), 1980.

Réalisations diverses:

Collaborations:

1976: - Graphisme et mise en page aux Éditions de l'Étincelle et de l'Aurore, Montréal.
1978: - «Bric et brac dans le fond de l'armoire», co-autrice de la série télévisée, conçue pour des enfants de 3 à 6 ans, Montréal.
1980: - 50 illustrations pour «L'hôte à Valiquette», film fixe, Office national du film. Réalisation: Colette Blanchard.

Photo: Andrea Szilasi

Doreen Lindsay

Née à London, Ontario, en 1934.

Études:

Université Sir George Williams, Montréal (B.A.), 1965; Université Concordia, Montréal, (Maîtrise en enseignement de l'art), 1969; Visual Studies Workshop, Rochester, New York, 1977.

Expositions personnelles:

1967: - Université Sir George Williams, Montréal.
1977: - Galerie Nancy-Poole, Toronto.
- Galerie Powerhouse, Montréal.
1978: - Galerie Powerhouse, Montréal.
1979: - Galerie Powerhouse, Montréal.
- Galerie Bishop/Champlain. Université Bishops, Lennoxville, Québec.
1980: - Galerie Powerhouse, Montréal.
- Galerie Nancy-Poole, Toronto.
1981: - Women Spirit, London, Ontario.
- Galerie Powerhouse, Montréal.

Expositions collectives:

1960: - «Troisième exposition de peinture canadienne», Premier prix 1960, Hadassah, London, Ontario.
1967: - «Exposition de dessin des universités canadiennes pour le centenaire», exposition itinérante.
1975: - «Exposure», Galerie d'art de l'Ontario, Toronto.
1977: - Concours d'art graphique québécois, Sherbrooke.
1978: - Exposition de papier fait à la main, Galerie Powerhouse, Montréal.

1979: - Concours d'estampes et de dessins, Galerie d'art du Centre culturel de l'université de Sherbrooke, Sherbrooke.
- «Tactile», Musée du Québec, Québec.

1980: - «L'estampe au Québec 1970-1980», Musée d'art contemporain, Montréal.
- World Print Competition, San Francisco Museum of Art, San Francisco.

1981: - Photo Extension, Centre Saidye-Bronfman, Montréal.
- Concours d'estampes et de dessins, Centre culturel de l'université de Sherbrooke, Sherbrooke.

Ginette Loranger

Née à Shawinigan-Sud, Québec, en 1952.

Études:

Université du Québec à Montréal (Bacc. spéc. en design graphique), 1976.

Réalisations diverses:

1977-1978-1979:
- Montage et illustrations aux Éditions de l'Étincelle, Montréal.

1980-1981:
- Directrice artistique aux Éditions du Remue-Ménage, Montréal.

Illustrations:

Dans différents ouvrages des Éditions du Remue-Ménage, Montréal. *Revue Vie ouvrière, La Gazette des Femmes, La Vie en Rose, Presse Libre...*

Camille Maheux

Née à Saint-Georges de Beauce, Québec, en 1946.

Études:

Université Laval (Bacc. ès arts); Université de Montréal (Bacc. spéc. en études françaises et maîtrise en technologie de l'éducation); École de cinéma Insas, Bruxelles, 1968-1974.

Expositions collectives:

1980: - Galerie UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal.
- «Ras le bol», Conventum, Montréal.
- «Un grand cru», Bordeaux, France.

1981: - «Un grand cru», Galerie Dazibao, Montréal.

Photo Kito

Jovette Marchessault

Née à Montréal, Québec, en 1938.

Expositions:

1971: - Maison des arts La Sauvegarde, Montréal.
- Galerie Robertson, Ottawa.

1976: - Galerie Shayne, Montréal.

1977: - Galerie Shayne, Montréal.

1978: - Musée d'art de Joliette, Joliette.

1979: - Galerie SoHo-Twenty, New York, New York.

1980: - Galerie A Space, Toronto, Ontario.

Réalisations diverses:

Publications:

1975: - *Comme une enfant de la terre* (roman), Éditions Leméac, Montréal.

1980: - *La mère des herbes* (roman), Éditions Quinze, collection Réelle, Montréal.
- Triptyque lesbien: «Les vaches de nuit; chronique lesbienne du moyen-âge québécois, les faiseuses d'anges», (théâtre), Éditions de la Pleine Lune, Montréal.
- *La Saga des poules mouillées* (théâtre), Éditions de la Pleine Lune, Montréal.
- *La terre est trop courte, Violette Leduc*, (théâtre), Éditions de la Pleine Lune, Montréal.
- *La squawtach, une des histoires des pays d'en bas*, (théâtre), à paraître.

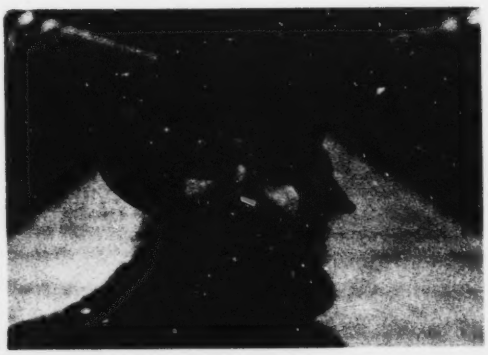


Photo: David Rahn

Marshalore

Née en 1946.

Études:

Art Students' League (musique et son), New York, 1965; études avec Tambimuttu, Lyrebird Press (graphisme illustration, édition), New York 1966-1967; études avec le pianiste compositeur John Plant (chant), Montréal, 1971-1974.

Réalisations diverses:

(événements, performances, projections, vidéos...):

1976: - «Actions/voix», performance, concept d'Yves Bouliane, Musée des beaux-arts, Montréal.
- Musique improvisée, avec Robert Leriche et Yves Bouliane, Galerie Média, Montréal.
- Spectacles multi-média (projections), Galerie A Space, Toronto; Galerie Véhicule, Montréal.
- Spectacles multi-média, Opéra d'ombres avec Lux Players, Western Front, Vancouver.

1977: - Série d'actions de rue, Montréal.
- «Vers le capitalisme», vidéo couleur, 14 min.
- «Behavior», série vidéo, Vidéo Vehicule, Montréal.

1978: - «Vis-à-vis», performance, Canadian Shadow Players, Musée des beaux-arts, Montréal.
- «... another state of Marshalore», vidéo couleur, 18 min.
- «You Must Remember This», vidéo couleur, 26,5 min.

1979: - Performance sonore avec Roel v.d. Weide, Bim Huis, Amsterdam, Hollande.
- Vidéo, performance, projections, De Appel, Amsterdam.

1980: - Performance, projections, diaporama, conférence, 5th International Video Exhibition, Washington.
- «TROP (E) ISME», vidéo couleur, 14,5 min.
- Installation sonore, Franklin Furnace, New York.
- Projection, Teatr Studio, Varsovie, Pologne.

1981: - «Dutch Light-Textual Actions», vidéo couleur, 22 min.
- Projection, conférence, Open Space, Victoria, C.-B.

Photo: Anne de Guise

Nicole Morisset

Née à Montréal, Québec, en 1954.

Études:

École des beaux-arts de Montréal (communication graphique), 1967; Université de Californie, Los Angeles (cinéma d'animation).

Réalisations diverses:

1972: -
1975: - Collaboratrice à divers journaux et groupements féministes en Californie.
- «La Chambre nuptiale», (environnement) collaboratrice.
1976: - Collaboratrice aux Éditions du Remue-Ménage.
- *L'Agenda des femmes* (collaboratrice).
1980: - *La Vie en Rose*, (revue) illustratrice.
1981: - Illustratrice pour des publications de plusieurs maisons d'édition québécoises.
- Coordonnatrice des «Lundis de l'histoire des femmes, An 2» (conférences sur les femmes et les arts visuels), Théâtre expérimental des femmes, Montréal.

Photo: Marie Décary

Lise Nantel

Née à Montréal, Québec, en 1944.

Études:

École des beaux-arts de Montréal (diplômée en 1969); Université du Québec à Montréal (Maîtrise en arts plastiques; en cours), 1981.

Expositions collectives:

1978: - «Les espèces en voie de disparition», avec Marie Décary, a «La Dizaine des femmes», Université de Montréal, Montréal.
1979: - «Les espèces en voie de disparition» (bannières), avec Marie Décary, au colloque sur la Condition féminine, Centre de formation populaire, Montréal.
- «Pour ne pas perdre le fil», (bannières-manifestes), avec Marie Décary, Galerie Média, Montréal; Complexe Desjardins, Montréal.
- «En passage» (8 femmes-artistes), dans le cadre d'*Actions 79*, Galerie Média, Montréal.
1980: - «Pour ne pas perdre le fil» (bannières-manifestes), avec Marie Décary, Musée régional de Gaspé; Galerie A, Montréal.
- «Les chevalières des Temps modernes», Galerie UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal.

Réalisations diverses:

Collaborations:

1973-1974-1975:
- Décors des trois festivals de musique traditionnelle, Université du Québec à Montréal, Montréal.

1975: - Membre fondatrice des Éditions du Remue-Ménage (1975); collaboration aux Agendas des femmes.
1980: - Création de l'Escouade de la couleur, avec Marie Décary.

Publications:

1974: - *Les patenteux du Québec* (diaporama), avec Louise de Grosbois, Raymonde Lamothe, Éditions Parti-Pris, Montréal.
1976: - *Histoires vraies de tous les jours*, avec Louise de Grosbois, Raymonde Lamothe, Nicole Lacelle, Éditions du Remue-Ménage, Montréal.

Ann Pearson

Née à Montréal, Québec, en 1935.

Études:

Université McGill, Montréal (B.Sc.), 1957; Université d'Ottawa, (M.A. en études religieuses; scolarité), 1967.

Expositions personnelles:

1979: - Galerie Powerhouse, Montréal.
1980: - Galerie Powerhouse, Montréal.

Expositions collectives:

1974: - «9 is a Mystical Number», Galerie Véhicule, Montréal.
1975: - «Art-Femme», Musée d'art contemporain, Montréal.
- «Photography '75», Office national du film du Canada, Ottawa.
1980: - Exposition de groupe organisée par la galerie Powerhouse, présentée au Lac Saint-Jean.
1981: - Washington Women's Art Centre, Washington.
- Maine Photographic Workshop Exhibit, New York.

Réalisation:

1981: - *Agenda Ovo* (3 photographies).

Photo: Josée Coulombe

Pol Pelletier

Née à Ottawa, Ontario, en 1947.

Études:

Université d'Ottawa (B.A.) 1968, (M.A. en Lettres; scolarité), 1971.

Réalisations diverses:

Comédienne: avec la troupe française du Centre national des arts (Ottawa) sous la direction de Jean Herbiet; Théâtre «Third Stage», Stratford, Ontario; Théâtre neuf, Ottawa, Ontario; Théâtre du P'tit bonheur, Toronto, Ontario; Théâtre du Trident, Québec, Québec; Théâtre du Nouveau-Monde, Montréal; Théâtre de Quat'Sous, Montréal. Fondatrice du Théâtre expérimental de Montréal, avec Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel; Co-directrice du théâtre de 1975 à février 1979. Fondatrice du Théâtre expérimental des femmes, Montréal, avec Louise Laprade et Nicole Lecavalier, février 1979; co-directrice de ce théâtre.

Mise en scène:

1978: - «À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine», co-réalisation, Théâtre expérimental de Montréal, Montréal.

1979: - «Célébrations», mise en scène avec l'assistance de Nicole Lecavalier, au Théâtre du Nouveau-Monde, Montréal, au Théâtre expérimental des femmes, Montréal.
- «La peur surtout», mise en scène, Théâtre expérimental des femmes, Montréal.

1981: - «La lumière blanche» (autrice et interprète), mise en scène avec l'assistance de Anne-Marie Provencher, Théâtre expérimental des femmes, Montréal.

Photo: Centre de documentation Yvan Bonderac

France Renaud

Née à Montréal, Québec, en 1950.

Études:

Université du Québec à Montréal (Bacc. en histoire de l'art), 1978; Maîtrise en études des arts (scolarité), 1979.

Expositions collectives:

1974: - «Private Poverty», environnement, exposition «Montréal plus ou moins», Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.

1979: - «En passage», (8 femmes-artistes), dans le cadre d'*Actions 79*, Galerie Média, Montréal.

1980: - «Autrement vues», Vidéographe, Montréal.

Réalisations de films:

1976: - *Piquez sur la ligne brisée*, scénariste et réalisatrice, 16 mm, n/b, 13 min.
- *Les jeux sont faits*, en collaboration avec David Rahn, 16 mm, n/b, 30 min.

Hélène Roy

Née au Cap-de-la-Madeleine, Québec, en 1941.

Études:

École des beaux-arts de Montréal (diplômée en 1963); Université du Québec à Montréal (Bacc. en éducation culturelle), 1974; Université du Québec à Montréal (M.A. en arts plastiques, scolarité), 1981.

Expositions personnelles:

1967: - Maison des arts La Sauvegarde, Montréal.
1974: - Galerie Gilles-Corbeil, Sainte-Adèle.
- Galerie Benedek-Grenier, Québec.
1977: - Société des arts de Chicoutimi, Chicoutimi.
1980: - Galerie Powerhouse, Montréal.
- Galerie Langage Plus, Alma.

Expositions collectives:

1964: - Exposition de femmes peintres, Montréal.
1965: - Exposition de femmes peintres, Montréal.
1975: - Galerie Gilles-Corbeil, Montréal.
1976: - Galerie Saint-Denis, Montréal.
1977: - «Les peintres du Saguenay», Société des arts de Chicoutimi, Chicoutimi.
1978: - «Les peintres du Saguenay», Société des arts de Chicoutimi, Chicoutimi.
1979: - Galerie de l'Arche, Jonquière.
- La Chambre Blanche, Québec.

Joyan Saunders

Née à Terre-Neuve, en 1954.

Études:

Cambrian College (peinture et sculpture), Sudbury, Ontario, 1972; Université de Western Ontario (B.F.A.), London, Ontario, 1980; Université Concordia (M.F.A. programme), Montréal, 1981; Université de Californie (M.F.A. programme), San Diego, Californie, 1981.

Exposition personnelle:

1981: - Forest City Gallery, London, Ontario.

Expositions collectives:

1979: - «Canadian Images '79», Trent University, Peterborough, Ontario.
- «Women's Bookworks», exposition itinérante organisée par la galerie Powerhouse, Montréal.
1980: - «Just Released», University of Western Ontario, McIntosh Gallery, London, Ontario.
1981: - «Points de Vue», Galerie La Chambre Blanche, Québec.

Photo: Centre de documentation Yvan Boulanger

Sylvie Tourangeau

Née à Saint-Georges de Beauce est, Québec, en 1957.

Études:

Université du Québec à Montréal (Bacc. en art dramatique), 1981.

Réalisations diverses:

1977: - «Les hauts et les bas d'une diagonale», (cinéma), scénariste et réalisatrice.
1978: - «Once in a Life Time», (cinéma), scénariste et actrice.
- «Les dix fous-rires dans l'euphorie de Tradieu et Cami», (théâtre), comédienne.
- «Jacques Cartier», (théâtre), comédienne.

Performances:

1979: - «Les meilleurs mots sont de lui», conceptrice et intervenante.
1980: - «Sylvie a eu peur», conceptrice et intervenante.
- «Enfin je te retrouve Chicoutimi», intervenante.
- «Ouvrir...», conceptrice et intervenante.
1981: - «Le corps: des possibles», conceptrice et intervenante.

Josette Trépanier

Née à Montréal, Québec, en 1946.

Études:

École des beaux-arts de Montréal, (diplômée en 1967).

Expositions personnelles:

1981: - «La Locanda florentine», rue Stanley, Montréal.
- Théâtre des «Voyagements», Montréal.

Expositions collectives:

1972: - Centre culturel canadien, Paris, France.
- Simon Fraser University, Vancouver.
1974: - Galerie Média, Montréal.
1975: - Art-Femme (organisée par la galerie Powerhouse et le YWCA), Musée d'art contemporain, Montréal; Centre Saidye-Bronfman, Montréal.
- Galerie George-Curzi, Montréal.
1976: - Galerie Laurent-Tremblay, Montréal.
1978: - Festival international de la bande dessinée, Université de Montréal, Montréal.
1979: - Galerie Motivation V, Montréal.
1980: - Librairie Québec, Paris.

Réalisations diverses:

1972: - «L'apprivoisseau», six linogravures pour des contines de Carl Daoust.
1974: - «Les yeux de biais», douze linogravures pour des poèmes de Pierre Lussier.
1975: - «Some Faustus Material», sept linogravures pour des contes de Lewis Furey.
1978: - «K'dou», bande dessinée en sérigraphie, Atelier GRAFF, Montréal.

Marion Wagschal

Née à Port of Spain, Trinidad, en 1943.

Études:

Université Concordia, Montréal (B.A.), 1966.

Expositions personnelles:

1973: - Galerie Marlborough-Godard, Montréal.
1975: - Galerie Marlborough-Godard, Montréal.

Expositions collectives:

1966: - Jason Teff Gallery.
1968: - Biennale de Winnipeg, Manitoba.
1969: - Galerie Bechet, Hamilton.
1971: - «New talent show», Galerie Marlborough-Godard, Montréal.
1975: - «Important Canadian Drawings», Galerie B, Montréal.
1976: - «Forum 76», Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.

Oeuvres exposées

Louise Abbott

Coming of Age, 1981
série de 5 photographies, n. b.
chacune 25,5 X 20,5 cm
collection de l'artiste

Élise Bernatchez

La réunion de famille, 1980
sculpture, 56,5 X 54,5 X 91,5 cm
bois, photographie, xérox couleur, peinture acrylique, vitre
collection de l'artiste

Louise Bilodeau

1. *Pourquoi moi?*
   photo n. b. 26 X 44 cm
   collection de l'artiste
2. *Proportion*
   photo n. b. 38,5 X 49,5 cm
   collection de l'artiste
3. *Androgyne, portraits de Robert Audet, 1981*
   2 photos n. b. 61 X 50,5 cm
   collection de l'artiste

Andrée Brochu

1. *L'épineux chemin de la féminité*
   dessin, 26,6 X 7,6 cm
   paru dans l'exposition «Lavage du samedi soir n° 1», Université du Québec à Montréal, 8 mars, 1980
2. *Femme au foyer, femme hors foyer*
   dessin, 21,5 X 28 cm
   paru dans *La Vie en Rose*, déc. 80 - janv.-fév. 1981
3. *Peut-on s'permettre tant de sperme perdu pour la vie!*
   dessin, 26,6 X 10,4 cm
   paru dans *La Vie en Rose*, déc. 80 - janv.-fév. 1981
4. *Lavage du samedi soir n° 3*
   projet inédit, 1981
   dessin, 38,1 X 51 cm
5. *L'objet anxieux*
   dessin, 38,1 X 51 cm
   paru dans *La Vie en Rose*, été 1981

Marie Chouinard

Pièce créée pour l'exposition «Art et féminisme», partie de «Trilogie», 1981-1982
danse performance solo

Sorel Cohen

1. *The Shape of Gesture, 1978*
   5 montages de photographies couleur
   chaque montage 50 X 100 cm
   collection de l'artiste
2. *Le rite matinal*
   9 photographies n. b.
   30,5 X 51 cm
   collection de l'artiste

Carmen Coulombe

1. *Le cerveau a-t-il un sexe?, 1979*
   mine de plomb, acrylique, crayons de couleur sur papier, 125 X 100 cm
   collection Denis Denoncourt
2. *L'emprise sur l'univers 1, 1981*
   mine de plomb, pastel sec, 100 X 76 cm
   collection de l'artiste
3. *L'emprise sur l'univers 2, 1981*
   mine de plomb, pastel sec, 100 X 76 cm
   collection Louise Méthé

Michèle Cournoyer

1. *1979, 1979*
   gouache sur papier
   triptyque, 228 X 100 cm
   collection de l'artiste

2. *Ombre (homme), 1981*
   huile sur toile, 150 X 183 cm
   collection de l'artiste

Judith Crawley

1. *Relations 1, 1981*
   montage de 4 photographies n & b
   montage 43 X 59 cm
   collection de l'artiste

2. *Relations 2, 1981*
   montage de 4 photographies n & b
   montage 43 X 59 cm
   collection de l'artiste

3. *Relations 3, 1981*
   montage de 4 photographies n & b
   montage 43 X 59 cm
   collection de l'artiste

4. *Relations 4, 1981*
   montage de 4 photographies n & b
   montage 43 X 59 cm
   collection de l'artiste

Lorraine Dagenais

1. *Du sexe tronqué, jusqu'au destin corporel, 1978*
   sérigraphie, 70 X 57 cm
   collection de l'artiste

2. *Le cinquième sens, 1980*
   sérigraphie, 91,6 X 51 cm
   collection de l'artiste

3. *Tunnel d'elle, 1981*
   sérigraphie, 76 X 56 cm
   collection de l'artiste

4. *Émergence, 1981*
   sérigraphie, 76 X 56 cm
   collection de l'artiste

Marie Décary et Lise Nantel

1. *Les chevalières des temps modernes, 1980*
   tissus appliqués,
   3 bannières (la mère, la fille, la folle),
   respectivement 152,5 X 91,5 cm; 140 X 96,6 cm; 152 X 96,6 cm
   collection du collectif

2. *La chevauchée rose, 1981*
   bois et tissus,
   18 chevaux
   hauteur 122 cm
   collection du collectif

Mira Falardeau

1. *Les trois âges de la femme, dessin,*
   paru dans *Mainmise*, Montréal 1975
   et dans le catalogue *Expo-Humour*,
   Musée du Québec, 1976

2. *Féti-schisme,*
   bande dessinée,
   parue dans la revue *Châtelaine*, mars 1977

3. *Une place pour moi*
   bande dessinée,
   parue dans la revue *Dans la mêlée*, 8 mars 1980

4. *Têtouage*
   bande dessinée,
   parue dans la revue *Châtelaine*, décembre 1978

Louisette Gauthier-Mitchell

1. *Ventres d'ailes, hiver, 1982*
   installation
   bois, plastique, terre, cendre, herbes
   approx. 2,40 X 2,40 X 2,40 m
   collection de l'artiste

2. *Vierge enceinte, 1981*
   mine de plomb
   120 X 240 cm
   collection de l'artiste

Sheila Greenberg

Portraits-Sisters, 1980-1981
Série de 5 photographies n & b
chacune 15 X 23 cm
collection de l'artiste

Louise De Grosbois

1. *Manifestation pour l'avortement libre et gratuit, 1978*
   photographie n & b, 20,3 X 25,4 cm

2. *Nous aurons les enfants que nous voulons, 1977*
   photographie n & b, 20,3 X 25,4 cm

3. *Manifestation pour l'avortement, Montréal 1977*
   photographie n & b, 20,3 X 25,4 cm

4. *Manifestation pour les garderies, Québec 1979*
   photographie n & b, 20,3 X 25,4 cm
   collection de l'artiste

Anne de Guise

Le grand écart ou *La petite histoire d'un enrôlement, 1981*
série de 18 photographies n & b
chacune 28 X 35,5 cm
collection de l'artiste

Clara Gutsche

Vitrines, 1976-1979
série de 5 photographies n & b,
chacune 22 X 17 cm,
collection de l'artiste
a. M[me] A. Courval, 1491, boul. St-Laurent, mai 1976
b. 5457, boul. St-Laurent, avril 1979
c. magasin à louer, 1316, rue Ste-Catherine est, avril 1978
d. Ave du Parc, près de Fairmount, avril 1978
e. Tailleurs Phillips Tailors Inc., 350, rue St-Jacques ouest, juin 1979

Freda Guttman-Bain

1. *Chaperon chinois, 1981*
report de Xérox, 60 X 59 cm
collection de l'artiste

2. *Camisole, 1981*
report de Xérox, 60 X 66 cm
collection de l'artiste

3. *Mémoire tissée 1, 1981*
report de Xérox, 60 X 98 cm
collection de l'artiste

Michèle Héon

1. *Manteau de cérémonie 1, 1981*
feutrage, laine et soie, 195,7 X 183 cm
collection de l'artiste

2. *Robes de cérémonie, 1982*
tissage, papier moulé
boîte, 30,5 X 35,6 X 45,7 cm
robe suspendue, 152 X 137,2 cm
collection de l'artiste

Raymonde Lamothe

1. *Sans titre*
dessin tiré du *Calendrier du Remue-Ménage*
mai 1980

2. *Sans titre*
dessin tiré du *Calendrier du Remue-Ménage*
juillet 1980

3. *Sans titre*
tiré du *Calendrier du Remue-Ménage*
mai 1981

Lise Landry

1. *Lettre d'une couturière, 1981*
tissage, couture, crayons de couleur sur papier
101,4 X 66 cm
collection de l'artiste

2. *Hommage à la secrétaire, 1981*
tissage, couture, crayons de couleur sur papier
101,4 X 66 cm
collection de l'artiste

3. *Panier à retailles, 1981*
tissage, couture, crayons de couleur sur papier
101,4 X 66 cm
collection de l'artiste

4. *Pièce de trousseau, 1981*
tissage, couture, crayons de couleur sur papier
101,4 X 66 cm
collection de l'artiste

Lise-Hélène Larin

1. *Le convertisseur d'élastiques, 1981*
papier journal, élastique, varathane, plexiglass
120 X 20,5 X 30 cm
collection de l'artiste

2. *I Came, I Am, 1981*
papier journal, élastique, varathane, plexiglass, plâtre
165 X 38 X 38 cm
collection de l'artiste

3. *Centre 1, 1980*
mine de plomb sur carton
150 X 100 cm
collection de l'artiste

4. *Centre 2, 1980*
mine de plomb sur carton
150 X 100 cm
collection de l'artiste

Francine Larivée et l'équipe de GRASAM

(groupe de recherche et d'action sociale par l'art et les médias)

La chambre nuptiale, 1976
environnement, techniques mixtes,
hauteur 36,6 m, diamètre 73,2 m
propriété de GRASAM

Ont collaboré à différents niveaux du projet, à la recherche, à la réalisation puis à l'animation de **La Chambre Nuptiale:** Renée April, Suzelle Balthazar, Michel Barette, Réal Bellemard, Céline Beaudoin, Rémy Blackburn, Laurent Bleau, Benoît Bolduc, Catherine Brunelle, Normand Cadorette, Bertrand Casaubon, Carol Chassé, Jocelyne Chabot, Nicole Chenut, Isabelle Claude, Michel Cloutier, Jacques Collin, Richard Côté, Serge Cournoyer, Marc Cramer, Violette Daneau, Louisette Dusseault, Maurice de Ernsted, Roland Daoust, Bernard Denis, Guy Deschênes, Francine Desrosiers, Jacques Drouin, Chantal Dubé, Francine Dufresne, Monique Dupuis, Jacques Durand, Chantal Dussault, Monique Dussault, Michel Falcon, Marielle Faulkner, Charlotte Fauteux, Marie Fauteux, Annie Foulon, Andrée Gaboury, Jean Garceau, François Gariépy, Renaud Gendron, Claude Gosselin, Pierre Gougeon, Gilles Guérard, France Houle, Claude Krynski, Claude Lacasse, Michel Lagacé, Dominique Landry, René Landry, Yves Langlois, Pierre Lapointe, Yves Lapointe, Serge Laurin, Sylvain Lavigne, Andrée Leblanc, Anita Le Marquand, Jocelyne Lepage, Jim Lewis, Michel Madore, Michel Marois, Susana Maya, Normand Moffat, André Morin, Nicole Morisset, Serge Otis, Marie Ouellet, Lise Ouimet, Étienne Ozan, Ghislaine Paquette, Claude Patenaude, Brigitte Pelletier, Lucie Pelletier, Micheline Pelletier, Serge Péloquin, Chantal Pépin, Hervé Philippe, Philippe Pointard, Mario Poirier, Michelin Poulain, Dominique Rolland, Jacqueline Rousseau, Daniel Roy, Louise Roy, Robert Saucier, Paul St-Jean, Robert Séguin, Catherine Texier, Jocelyne Tremblay, Michel Tremblay, Michel Thérien, Paul Thérien, Diane Trépanier, Maurice Trépanier, François Vincent, Julie Vincent, Louise Vincent et Peter Zalai.

Madeleine Leduc

1. *Sans titre*
   dessin tiré du *Calendrier du Remue-Ménage*
   septembre 1980
2. *Le bain*
   dessin tiré du *Calendrier du Remue-Ménage*
   décembre 1981
3. *Sans titre*
   2 dessins parus dans l'*Agenda des femmes*
   janvier 1979

Doreen Lindsay

Mère-fille, 1981
Xérox couleur 6500
3 séries de 5 xérographies,
chaque xérographie, 21 X 31 cm
collection de l'artiste

Ginette Loranger

1. *Une fille à mode se penche sur son passé*
   dessin paru dans *La Vie en Rose*, numéro 1
2. *En jeans et culottées*
   dessin paru dans *Presse Libre* , numéro 1,
   1er décembre 1980
3. *Où en est le miroir*
   illustration pour la pièce de théâtre *Où en est le miroir*,
   de Louise Portal et Marie-Louise Dion,
   Éditions du Remue-Ménage, 1979

Marshalore

En prison pas en prison, 1981
performance, 20 min.
installation audiovisuelle

Nicole Morisset

1. *L'abandon, 1980*
   dessin, crayon Prismacolor, 30,8 X 40,4 cm
   «Centerfold» érotique paru dans *La Vie en Rose*, été 1980
2. *L'amour ménager, 1977*
   dessin graphite 30,8 X 40,4 cm
   publié dans le *Calendrier 1978*,
   Éditions du Remue-Ménage, Montréal
   collection de l'artiste
3. *La reine est à sa fenêtre, 1982*
   crayon Prismacolor et graphite, 30,8 X 30,8 cm
   collection de l'artiste

Ann Pearson

Time and Timelessness, 1980-1981
performance avec quatre danseuses, 20 min.

Pol Pelletier, comédienne

Les vaches de nuit
texte tiré de *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault,
Éditions de la Pleine Lune, Montréal 1980

Plessisgraphe
(Marik Boudreau, Suzanne Girard, Camille Maheux)

Contacts, 1982
30 montages de photographies n/b, laminées, reliées dans un album
chaque montage 40,5 X 50 cm
collection du collectif

France Renaud

1. *Août 1981*
   photographie n b, 35,5 X 28 cm
   collection de l'artiste
2. *Sans titre, 1981*
   photographie n b, 35,5 X 28 cm
   collection de l'artiste
3. *Sans titre, 1981*
   photographie n b, 35,5 X 28 cm
   collection de l'artiste
4. *Sans titre, 1981*
   photographie n b, 35,5 X 38 cm
   collection de l'artiste
5. *De l'une à l'autre, 1981*
   photographie n b, 35,5 X 28 cm
   collection de l'artiste

Hélène Roy

Je me laisse prendre les bras, je me laisse dire les mots à entendre, 1981
collage, dessin, écriture, crayons de couleur sur papier Arche
4 panneaux supérieurs 122 X 81 cm
4 panneaux inférieurs 61 X 81 cm
surface totale 188 X 330 cm
collection de l'artiste

Joyan Saunders

Phone, 1980
série de 10 photographies n b
chacune 61 X 40,5 cm
collection de l'artiste

Sylvie Tourangeau

En déroute... je vole toujours... 1981
performance

Josette Trépanier

1. *Il y a tant de femmes en moi... 1981*
2. *Qui suis-je?, 1981*
   2 huiles sur toile assemblées dos à dos,
   chacune 180 X 120 cm
   collection de l'artiste

Marion Wagschal

1. *Self Portrait, 1976*
   aquarelle, 107 X 74 cm
   collection particulière
2. *Cyclope, 1978*
   huile sur toile, 183 X 150 cm
   collection de l'artiste
3. *Wedding Cake, 1981*
   mine de plomb, fusain, poudre d'aluminium, émail vaporisé sur carton, 180 X 81 cm
   collection de l'artiste